

XXXIV Mostra Internazionale del Cinema Libero

IL CINEMA RITROVATO 2005

Cineteca del Comune di Bologna

XIX edizione / 19th edition

Sabato 2 luglio - sabato 9 luglio / Saturday, July 2nd - Saturday, July 9th

CINE
.....teca

IL CINEMA RITROVATO 2005

XIX edizione

Con il contributo del / with contributions from:

Comune di Bologna - Settore Cultura e Rapporti con l'Università
Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per il Cinema
Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura
Programma Media+ dell'Unione Europea

Con la collaborazione di / in association with:

Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università di Bologna
Fondazione Teatro Comunale, Bologna
Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna
WP Store
Fondation GAN
Provincia di Bologna - Assessorato alla Cultura
Ascom
Aeroporto di Bologna
Sala Borsa S.p.A.
ATC
Coop Adriatica
Trenitalia
L'Immagine Ritrovata
Bologna Art Hotels
Emilia-Romagna Film Commission
Bologna Turismo
Europa Cinemas

I luoghi del festival / Festival locations:

• Proiezioni mattutine e pomeridiane / *Morning and afternoon screenings:*
Cinema Arlecchino (via Lame 57) e **Cinema Lumière** (via Azzo Gardino 65)
• Proiezioni serali / *Evening screenings:* **Piazza Maggiore** e **Teatro Comunale** (Largo Respighi 1)
In caso di pioggia al Cinema Arlecchino
In case of rain, at Cinema Arlecchino

Per informazioni / Information:

• Segreteria del Festival - Ufficio Ospitalità e Accrediti / *Festival Secretariat - Hospitality and Accreditation Office*
Via Azzo Gardino 65 - Bologna - Tel 051 219 48 14 - Fax 051 219 48 21 -
cinetecamanifestazioni1@comune.bologna.it
segreteria aperta dalle 9 alle 18 dal 2 al 9 luglio / *open July 2nd - July 9th.*
Hours: 9 am - 6 pm
• Cinema Lumière - Via Azzo Gardino 65 - Bologna - tel. 051 219 53 11
• Cinema Arlecchino - Via Lame 57 - Bologna -tel. 051 52 21 75
• Libreria Sala Borsa - Piazza Nettuno, 3

Modalità di traduzione / Translation services:

Tutti i film delle serate (Piazza Maggiore e Teatro Comunale) e le proiezioni presso il Cinema Arlecchino hanno sottotitoli elettronici in italiano e inglese.
Tutte le proiezioni e gli incontri presso il Cinema Lumière sono tradotti in simultanea in italiano e inglese.
All evening screenings (Piazza Maggiore and Opera House), as well as screenings at Cinema Arlecchino, will be translated into Italian and English by subtitled.
All screenings and events at Cinema Lumière will be translated into Italian and English by simultaneous interpreting.

Modalità di accesso

Abbonamento festival: Euro 50

Abbonamento festival ridotto per studenti universitari e anziani:

Euro 20 (necessaria la presentazione del tesserino universitario o della Carta d'Argento).

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

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

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

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

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

Proiezioni concerto al Teatro Comunale (tel. 051 52 99 58)

La corazzata Potëmkin – Sabato 2 luglio 2005, ore 21. Biglietto numerato intero: Euro 13. Biglietto ridotto per i sostenitori e gli accreditati del festival: Euro 8, in prevendita alla cassa del Cinema Lumière il 2 luglio fino alle 18.

A Woman of Paris – Sabato 9 luglio 2005, ore 21.

Biglietto numerato intero: Euro 13. Biglietto ridotto per i sostenitori e gli accreditati del festival: Euro 8, in prevendita alla cassa del Cinema Lumière dal 2 al 9 luglio.

III Mostra mercato dell'editoria cinematografica: libri, DVD, VHS

Presso la Libreria Sala Borsa, Piazza Nettuno, 3 – da martedì 28 giugno a sabato 9 luglio - dalle 10 alle 24 – ingresso libero.

Antiquariato presso l'area d'ingresso della Biblioteca, via Azzo Gardino 65 - da martedì 28 giugno a sabato 9 luglio - dalle 10 alle 18,30 – ingresso libero.

Dall'Archivio Chaplin: mostra fotografica

“La donna di Parigi: la prima volta del Vagabondo-Fantasma”

La mostra è stata curata da Cecilia Cenciarelli e Michela Zegna con la collaborazione di Kate Guyonvarch (*Association Chaplin*), Angela Tromellini e Margherita Cecchini (Archivio Fotografico della Cineteca).

In occasione della presentazione al Teatro Comunale di Bologna del restauro di *A Woman of Paris*, un unicum nella carriera cinematografica del grande maestro, il Progetto Chaplin in collaborazione con l'Association Chaplin dedica una mostra ai momenti salienti e segreti della realizzazione del film. L'esposizione ripropone l'atmosfera e le suggestioni di un'epoca mitica della storia del cinema attraverso oltre duecento fotografie di scena originali e in copia unica, straordinarie per la qualità e la raffinatezza di un bianco e nero sublime e irriproducibile.

Mostra presso la sala espositiva della Cineteca in via Riva di Reno 72

Dal 2 al 29 luglio tutti i giorni dalle 10 alle 20 - ingresso libero

Negli atrii del Cinema Lumière e del Cinema Arlecchino: Mostra di manifesti e documenti d'epoca

La mostra è stata curata dal collezionista Vincenzo Bellini, in collaborazione con Roberto Benatti (Archivio Grafica della Cineteca).

Access to screenings

Festival Pass: 50 Euro

Reduced Festival Pass for University Students and Senior Citizens: 20 Euro (upon presentation of the badge)

Festival Pass holders will have access to all screenings held at the Cinema Arlecchino and at both theaters of Cinema Lumière.

Tickets for morning or afternoon screenings General: 6 Euro.

FICC members, accredited guests, Senior Citizens and University students: 3 Euro.

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

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

Screenings at the Opera House (Tel 051 52 99 58)

Battleship Potemkin – Saturday July 2nd 2005, 9pm. Advance booking from the Lumière box office on July 2nd within 6 p.m. Numbered tickets at 13 Euro. Reduced price for accredited guests and donors of the festival: 8 Euro.

A Woman of Paris – Saturday July 9th 2005, 9pm. Advance booking from the Lumière box office from July 2nd to July 9th. Numbered tickets at 13 Euro. Reduced price for accredited guests and donors of the festival: 8 Euro.

III Film Publishing Fair: Print, VHS, DVD

At the Sala Borsa book shop, Piazza Nettuno, 3 – from Tuesday June 28th to Saturday July 9th - from 10 am to 12 pm - free entry

Vintage Fair

In the hall of Cineteca Library, via Azzo Gardino, 65 – from Tuesday June 28th to Saturday July 9th - from 10 am to 6,30 pm - free entry

**From the Chaplin Archive: a photographic exhibition
“A Woman of Paris: the first time of the Ghost-Tramp”**

The exhibition is curated by Cecilia Cenciarelli e Michela Zegna in collaboration with Kate Guyonvarch (Association Chaplin), Angela Tromellini, Margherita Cecchini (Cineteca Photographic Department)

In conjunction with the restoration of A Woman of Paris – a unique piece in the filmmaker's career - presented at the Teatro Comunale, the Chaplin Project in collaboration with the Association Chaplin dedicates a photographic exhibition to the making of the film. The exposition evokes the atmosphere and the charm of a mythical age in cinema history through more than two hundreds original production stills of an extraordinary quality in a sublime and inimitable black and white.

Cineteca Exhibition Hall, via Riva di Reno 72

From July 2nd to July 29th every day from 10am to 8pm - free entry

**Exhibition in the halls of the Cinema Lumière and Cinema Arlecchino:
Original posters and documents exhibition**

The exhibition is curated by private collector Vincenzo Bellini, in collaboration with Roberto Benatti (Cineteca's Graphic Arts Archive)

Copertina: Elaborazioni grafiche di Gianluigi Toccafondo. Progetto Grafico: Marco Molinelli

Istituzione Cineteca del Comune di Bologna

Presidente: Giuseppe Bertolucci

Direttore: Gian Luca Farinelli

Consiglio di amministrazione: Giuseppe Bertolucci (Presidente), Luca Bitterlin, Gian Piero Brunetta, Alberto Clò, Fabio Fefè

Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

Fondatori: Cesare Zavattini e Leonida Repaci

Consiglio di amministrazione: Gian Paolo Testa (presidente), Gino Agostini, Giuseppe Bertolucci, Pietro Bonfiglioli, Marco Marozzi, Luciano Pinelli

Amministratore: Gianni Biagi

IL CINEMA RITROVATO 2005

Promosso da Cineteca del Comune di Bologna

Direttore artistico: Peter von Bagh

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

Coordinatore: Guy Borlée

Cura delle sezioni:

La messa in scena della guerra / The War mise en scène

Cantando durante la guerra / Singing in the war

A cura di Peter von Bagh e Guy Borlée. Un ringraziamento particolare a Oksana Bulgakowa, Geoff Brown, Bernard Eisenschitz, William Murphy, David Culbert e Patrick Loughney

Ritrovati e Restaurati / Recovered and Restored

A cura di Peter von Bagh, Gian Luca Farinelli e Guy Borlée

Cinema di propaganda 1947 - 1962. Democrazia Cristiana - Partito Comunista Italiano / Propaganda cinema: 1947-1962. Christian Democrats – Italian Communist Party

A cura di Tatti Sanguineti, con la collaborazione di Elena Dagrada, Ermanno Taviani e Pier Luigi Raffaelli.

Promosso da Istituto Luigi Sturzo, Fondazione Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Italia Taglia e Cineteca di Bologna

Cento anni fa: i film del 1905 / One hundred years ago: the films of 1905

A cura di Mariann Lewinsky

Si ringraziano Camille Blot-Wellens, Roland Cosandey, Marianna De Sanctis, Eric De Kuyper e Luigi Virgolin

Progetto Chaplin / The Chaplin Project

Coordinamento, catalogazione in inglese: Cecilia Cenciarelli

Trattamento dei documenti, segreteria: Michela Zegna

Catalogazione: Priscilla Zucco, Clara Maldini

Digitalizzazione: Monia Malaguti, Andrea Dresseno

Settore Sistemi Informativi e Telecomunicazioni Comune di Bologna

Software: Nexus Sistemi Informativi S.p.A

Hardware e Implementazione del Portale: Hewlett-Packard Italia s.r.l.

Il Progetto Chaplin è voluto dalla Association Chaplin / Roy Export Company Establishment

e realizzato grazie al sostegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna



FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO IN BOLOGNA

Dossier Luis Buñuel

A cura di Ferrán Alberich, con la collaborazione di Catherine Gautier (Filmoteca Española) e Filmoteca de Catalunya

Dossier Roberto Rossellini

A cura di Adriano Aprà, con la collaborazione di Fiorella Mariani, Claudio Bondi e Jon Wengström (Cinematéket-Svenska Filminstitutet)

Dossier Pier Paolo Pasolini

A cura di Roberto Chiesi e Loris Lepri, con la collaborazione di Luigi Virgolin (Centro Studi - Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna)

Dossier Charles Chaplin

A cura di Cecilia Cenciarelli (Progetto Chaplin).

Con la collaborazione di Kevin Brownlow, David Robinson e Frank Scheide

Dossier La Strada

A cura di Tatti Sanguineti e Paola Pallottino

Omaggio a / Homage to André Deed

A cura di Jean Gili

Un particolare ringraziamento a Davide Pozzi, Sandro Toni, Claudine Kaufmann e Gaëlle Vidalie (Cinémathèque Française), Eric Le Roy e Jean-Baptiste Garnero (CNC - Archives Françaises du Film)

Mostra Mercato dell'editoria cinematografica: Libri, DVD, VHS, antiquariato / Film Publishing Fair: Books, DVD, VHS, vintage

A cura di Anna Chiara Galli, Anna Fiaccarini, Guy Borlée, Silvia Fessia, Maud Simon, Sala Borsa S.p.A., in collaborazione con DEA

Schermi e Lavagne - Come promuovere i film del passato presso il pubblico dei giovani / How to promote heritage films towards young audiences

Seminario formativo per gli esercenti cinematografici europei / Training convention for European cinema exhibitors

Domenica 3 luglio - Martedì 5 luglio nella Sala Cervi in Via Riva di Reno 72
A cura di Fausto Rizzi (Cineteca di Bologna) e Fatima Djourmer (Europa Cinemas)

Incontro con Michael Cimino / Meeting with Michael Cimino

A cura di Andrea Morini, Isabella Malagutti e Luisa Ceretto. In collaborazione con Solares Fondazione Culturale (Parma) e Comune di Prato – Assessorato alla Cultura – Scuola di Cinema Anna Magnani.

Catalogo a cura di Gualtiero De Marinis, Elena Tammaccaro e Andrea Meneghelli

con la collaborazione di Guy Borlée, Silvia Fessia, Markku Salmi, Maud Simon e Davide Pozzi

Testi di: Carmen Accaputo, Ferrán Alberich, Adriano Aprà, Peter von Bagh, Tiago Baptista, João Bénard da Costa, Alain Bergala, Janet Bergstrom, Giuseppe Bertolucci, Geoff Brown, Timothy Brock, Kevin Brownlow, Jean-Marie Buchet, Ed Buscombe, Brian Cady, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Thomas C. Christensen, Maria Cominos, Grover Crisp, Marco Dalpane, Bryony Dixon, Gian Luca Farinelli, Giovanna Fossati, Roger Fristoe, Jean A. Gili, Jean-Paul Gorce, Natacha Laurent, Loris Lepri, Mariann Lewinsky, Michael Loebenstein, Alessandro Marotto, Vittorio Martinelli, Jeff Masino, Andrea Meneghelli, Joana Pimentel, Davide Pozzi, Pier Luigi Raffaelli, Fausto Rizzi, Jonathan Rosenbaum, Tatti Sanguineti, Elena Tammaccaro, Charles Tesson, Gabriel Thibaudeau, Blazena Urgosiková, Marjan Vujovic, Jon Wengström, Bret Wood.

Ringraziamenti: Agnès Bertola, Margherita Cecchini, Paola Cristalli, Valeria Dalle Donne, André Chevailler, Lucia Principe, Luca Magagni e lo staff della Biblioteca della Cineteca di Bologna

Traduzioni e revisione testi: Robin Ambrosi, Claudia Giordani, Alex Marlow-Mann, Cristiana Querzè, Enrico Roveri, David James Sheen

Coordinamento Ospitalità e Accrediti: Lucia Principe, con la collaborazione di Julie Dejode e Kaisa Kukkola

Coordinamento pellicole e traduzioni: Maud Simon e Silvia Fessia

Ufficio Stampa: Patrizia Minghetti con la collaborazione di Chiara Francisconi e Sergio Gambacorta

Promozione e distribuzione materiale informativo: Silvia Porretta

Sito web: Alessandro Cavazza

Cura editoriale: Paola Cristalli e Valeria Dalle Donne

Consulente musicale: Marco Dalpane

Amministrazione: Gianni Biagi e Anna Rita Miserendino (Mic), Daniele Capelli e Giuseppina Zucchini (Cineteca)

Relazioni esterne: Anna Pina Lariaia

Coordinamento organizzativo sale: Nicoletta Elmi

Coordinamento Cinema Lumière 1: Maud Simon

Coordinamento Cinema Lumière 2: Alessandro Mazzanti

Coordinamento Cinema Arlecchino: Claudia Giordani

Coordinamento Piazza Maggiore: Silvia Fessia

Supervisione tecnica: Andrea Tinuper e Genesio Baiocchino

Operatori Cinema Lumière: Stefano Lodoli, Carlo Citro, Irene Zangheri, Alessio Bonvini, Stefano Bogнар

Revisione copie: Claudia Giordani, Alfredo Cau, Luca Miu, Marianna de Sanctis

Personale di sala Cinema Lumière: Vania Stefanucci, Marco Coppi, Ignazio di Giorgi

Personale di sala Cinema Arlecchino: Alessandro Bovo (coordinatore), Vittoria Restivo, Melissa Pignatta, Laura Munaro, Bruna Fortunato, Francesco Calzone, Bruna Mantovani, Eva Giovannini, Mario Mijno e Simone Napolitano.

Operatori Cinema Arlecchino: Pietro Plati, Alessandro Ventura, Stefano Bonaldi, Mario Taddia, Matteo Ferrantino

Traduzioni simultanee: Maura Vecchietti, Maria Pia Falcone, Paola Paolini, Gianna Guidi

Sottotitoli elettronici: SUB-TI Limited London

Service Audio in Piazza Maggiore: Coop 56 (Loris Lideo)

Service Video e traduzioni simultanee: Video Rent (Mauro Tattini)

Accoglienza: Anna Loredana Pallozzi, Massimo Torresani, Maria Chiara Bruni, Lorenza Di Francesco

Stagisti Dams: Nicolò Poletti, Anna Briggs, Roberta Pastore, Krizia Sportelli

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

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

Antti Alanen (Finnish Film Archive), Adriana Amodè, Alfredo Baldi (Centro Sperimentale di Cinematografia), David John Berry (National Screen and Sound Archive of Wales), David Bordwell (University of Wisconsin), Jean-Marie Buchet (Cinémathèque Royale de Belgique), Mariona Bruzzo (Filmoteca de Catalunya), Rosa Cardona (Filmoteca de Catalunya), Raffaele De Berti (Università degli Studi di Milano), João Socrates De Oliveira (Prestech Film Laboratories), Maurizio Del Ministro (Università di Genova), Carlo Di Carlo, Karel Dibbets (University of Amsterdam), Christian Dimitriu (FIAPF), Andrea Dittgen (Die Rheninpfalz), Tullio Galluzzi, Alba Gandolfo (Cineteca Griffith), Marco Maria Gazzano (Università degli Studi di Urbino), Bob e Agnès Geoghegan (Archive Film Agency), Alberto Grimaldi (Alberto Grimaldi Productions), Tom Gunning (University of Chicago), Vera Gyurey (Hungarian National Film Archive), Komatsu Hiroshi (Waseda University), Alexander Horwath (Österreichisches Filmmuseum), Andrea Kalas (British Film Institute), Sabine Lenk e Frank Kessler (Universiteit Utrecht), Edith Kramer (Pacific Film Archive), Reto Kromer, Clyde Jeavons (London Film Festival - BFI), Martin Loiperdinger (Universitaet Trier), Patrick Loughney (Library of Congress), Matti Lukkarila (Finnish Film Archive), Adrienne Mancia (Brooklyn Academy of Music), Paul Marygold (British Silent Cinema Festival), Anca Mitran (Arhiva Nationala De Filme), Jean-Jacques e Nicole Meusy (AFRHC), Nerys e Patrick Moules (Novascope Archives), Dan Nissen (Danish Film Archive), John Oliver (British Film Institute), Sergio Papini, Margaret Parsons (National Gallery of Art), Richard Peña (Film Society of Lincoln Center), Ernesto Perez (ANSA), Marco Pistoia (Università di Salerno), Rémy Pithon (Université de Lausanne), José María García Prado (Filmoteca Española), Pietro Pruzzo (Film D.O.C.), James Quandt (Cinémathèque Ontario), Frank Scheide (University of Arkansas), Anthony Scott (Film and Photo Ltd.), Björn Selander (Film Teknik Ab.), Kristin Thompson (University of Wisconsin), Boris Todorovitch (Archives Françaises du Film-CNC), Lorenzo Ventavoli (Circuito Cinema Torino).

Ringraziamo tutti quelli che ci hanno aiutato nella preparazione del festival:

Kate Guyonvarch (Roy Export Company), Gabrielle Claes, Noël Desmet, Jean-Marie Buchet, Clémentine Debieck (Cinémathèque Royale de Bel-

gique), Rien Hagen, Mark-Paul Meyer, Nico de Klerk, Giovanna Fossati, Arja Grandia, Marleen Labijt (Nederlands Filmmuseum), Jean-Charles Tacchella, Serge Toubiana, Claudine Kaufmann, Bernard Benoliel, Gaëlle Vidalie, Emilie Cauquy, Pauline de Raymond (Cinémathèque Française), Michelle Aubert, Eric Le Roy, Jean-Louis Cot, Jean Baptiste Garnero (CNC - Archives Françaises du Film), Martine Offroy, Manuela Padoan, Agnès Bertola (Cinémathèque Gaumont), Sarah Choyeau (Gaumont), Serge Bromberg, Eric Lange (Lobster Films), Natascha Laurent (Cinémathèque de Toulouse), Louise Lalib, Jérôme Deschamps (Les Films de mon Oncle), Adjudant Roland Le Strat (ECPAD), Jean Bastide, Francis Lacassin, Hervé Dumont, Bernard Uhlman, André Chevallier, André Schäublin (Cinémathèque Suisse), Bryony Dixon, Fleur Buckley, Sue Jones (National Film & Television Archive), Kevin Brownlow, Patrick Stanbury (Photoplay Productions), Roger Smither, Toby Haggith (Imperial War Museum), João Bénard da Costa, José Manuel Costa, Margarida Sousa (Cinemateca Portuguesa), Chema Prado, Catherine Gautier (Filmoteca Española), Luciano Berriatúa, Ferrán Alberich, Mark Scheffen (Cinémathèque du Luxembourg), Francesco Alberoni, Sergio Toffetti, Mario Musumeci, Laura Argento (CSC - Cineteca Nazionale), Mario Ricciardi, Alberto Barbera, Stefano Boni, Claudia Gianetto (Museo Nazionale del Cinema), Luisa Comencini, Matteo Pavesi, Enrico Nosei (Fondazione Cineteca Italiana), Livio Jacob, Elena Beltrami (Cineteca del Friuli), Vittorio Boarini, Alessandra Fontemaggi (Fondazione Fellini), Franco Lapolla, Michele Canosa, Giacomo Manzoli, Francesco Pitasso, Alberto Boschi, Leonardo Gandini, Rinaldo Censi, Michela Giorgi (Università di Bologna), Antonio Costa (Università di Venezia), Leonardo Quaresima (Università di Udine), Roy Menarini (Università di Gorizia), Gian Piero Brunetta (Università di Padova), Vincenzo Bellini, Pupi Avati, Avv. Luciano Sovena, Claudio Sini-scalchi (Istituto Luce), Patrick Loughney, Caroline Yeager (George Eastman House - Motion Picture Department), Robert Gitt, Todd Wiener (UCLA Film & Television Archive), Anne Morra, Steven Higgins, Josh Siegel (Museum of Modern Art), Richard May (Turner Entertainment), Grover Crisp, Michael Friend, John Kirk (Sony Columbia), Kim Tomadjoglou (American Film Institute), Mike Mashon, Zoran Sinobad (Library of Congress), Schawn Belston (20th Century Fox), Barry Allen (Paramount Pictures), Mike Pogorzelsky, Fritz Herzog (Academy Film Archive), Jeffery Masino (Flicker Alley), Robert Israel, Francisco Menendez e Hart L. Wegner (UNLV Dept. of Film), Jeffrey Koep (UNLV College of Fine Arts), John F. Gallagher (UNLV Foundation), Kevin Orrock (The Howard Hughes Corporation), Tom Karsch e Charles Tabesh (Turner Classic Movies), Raffaele Donato (Sikelia Productions), Margaret Bodde (The Film Foundation), David Culbert (University of Louisiana), Jill Di Raffaele (Warner Home Entertainment), Ivan Trujillo Bolio (Filmoteca de la Unam), Nikolay Borodacev, Vladimir Dmitriev, Valerj Bosenko (Gosfilmofond of Russia), Vladimir Opela (Narodni Filmovy Archiv), Vera Gyürey (Magyar Filmintezet), Eva Orbanz (Stiftung Deutsche Kinemathek), Karl Griep, Evelyn Hampicke, Jutta Albert (Bundesarchiv), Heide Schlupmann, Karola Gramann (Johann Wolfgang Goethe-Universität), Friedmann Beyer, Gudrun Weiss, Isabella Sodini, Anke Wilkening (Murnau Stiftung), Claudia Dillmann, Nikola Klein, Manfred Moos (Deutsches Institut für Filmkunde), Nina Goslar (ZDF-Arte), Jon Wengström (Cinemateket-Svenska Filmintstitutet), Dan Nissen, Thomas Christensen, Claus Kjær (Danske Filmmuseum), Casper Tybjerg (University of Copenhagen), Antti Alanen, Juha Kinberg (Finnish Film Archive), Dinko Tucakovic e Marjan Vujovic (Jugoslovenska Kinoteka), Maria Comninou (Tainiothiki Tis Ellados), Rosa Saz (Filmoteca de Catalunya), Alexander Horwath, Paolo Caneppele (Oesterreichisches Filmmuseum), Nikolaus Wostry (Filmarchiv Austria), Ginetta Agostini (SEAC), Laboratorio Morsiani, Hiroshi Komatsu (Waseda University), Stefania Storti (Comune di Bologna), Jean Gili, Béatrice Valbin, Michel Rocher (Studio Canal), Melanie Tebb e Emese Nemeth (Hollywood Classics), Christian Dimitriu, Sonia Dermience (Fiat), David Robinson (Giornate del Cinema Muto), Nicolas Crousse, Fabian van Renterghem, Irène Borlée, Federica Lama, Maria Vittoria Garelli, Enrica Serrani, Monica Vaccari, Stefania Russo (DEA), Daniel Casagrande, Angelo Draischio, Cristina D'Ossualdo (Ripley Films), Bernard Eiseenschitz, Jean Douchet, Josephine Chaplin, Jonathan Rosenbaum, David Meeker,

Paolo Mereghetti, Torkell Saetervadet, Nelly Kaplan, Alessandra Giusti, Massimo Quaglia (Associazione Philip Morris Progetto Cinema), Sylvie Pras e Prune Engler (Festival de la Rochelle), Charles Tesson, Stefano Mazzonis di Pralaféra e Giovanni Gavazzoni (Teatro Comunale di Bologna), Aldo Bernardini, Sylvie Pialat, Fiorella Mariani, Claudio Bondi, Bernardo Bolognesi, Dario Zanasi, Gianfranco Mingozzi, David Elwood, Stefano Bellentani e Maurizio Leopardi (Libreria Sala Borsa), e tanti altri...

Cineteca di Bologna e Europa Cinemas ringraziano:

Claude-Eric Poiroux, Fatima Djoumer Anne-Gaëlle Perrot (Europa Cinemas), Alain Bergala, Silvia Ricciardi, Silvia Spadotto, Emy Beseghi, Franco La Polla, Giorgia Grilli, Matilde Callari Galli, Paolo Rebadungo e Simona Lembi (Provincia di Bologna)

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e la professionalità allo staff della Cineteca di Bologna, dell'Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, del Cinema Arlecchino, della Libreria Sala Borsa e del Settore Cultura e Rapporti con l'Università del Comune di Bologna

I musicisti - *The musicians*

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

Alain Baents has been performing for years as a piano and organ soloist in accompaniments for silent movies, mainly at the Cinéma-thèque 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. www.neilbrand.com

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. www.neilbrand.com

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 the Cineteca del Comune di Bologna accompanying music for silent movies as a piano soloist and composer. He founded the ensemble Musica nel buio, which has participated in many film festivals in Italy and abroad.

Michael Grigoriou è nato ad Atene. È stato per 20 anni collaboratore del terzo Canale della Radio Greca, in qualità di produttore di programmi sulla musica classica e contemporanea. Ha iniziato la sua carriera di compositore nel 1973, scrivendo musica per il teatro, per alcuni film, per la televisione e la danza. La maggior parte delle sue opere è stata presentata in concerto.

Michael Grigoriou was born in Athens. He collaborated for 20 years with the third Program of the Greek Radio as a producer of programs on classical and contemporary music. He started his career as a composer in 1973, composing music for the theatre, for the movies, for television and dance. Most of his works have been presented in concert.

Maud Nelissen, pianista e compositrice, ha accompagnato alcuni film per il Nederlands Filmmuseum. Recentemente ha collaborato con il Dutch Film in Concert Foundation. È inoltre fondatrice di un'orchestra chiamata The Sprockets, che suona le sue partiture ed i suoi arrangiamenti.

Maud Nelissen, pianist and composer, has played for several years at Nederlands Filmmuseum. She's been recently working intensively with the Dutch Film in Concert-Foundation. She founded cinema-orchestra The Sprockets, with which she performs her own compositions and arrangements.

Donald Sosin, compositore, arrangiatore, direttore accompagna i film de Il Cinema Ritrovato dal 1999. Newyorchese di nascita, la sua musica è stata interpretata dal Chicago Symphony Chorus, St. Luke's Chamber Ensemble e trasmessa in televisione e radio. È accompagnatore per le proiezioni del MoMA, per il Lincoln Center, per BAM e AMMI, ma anche per le Giornate del Cinema Muto di Sacile e numerosi altri festival. www.silent-film-music.com

Donald Sosin, composer/arranger/conductor, has performed at Cinema Ritrovato since 1999. A native New Yorker, his music has been performed by the Chicago Symphony Chorus, St. Luke's Chamber Ensemble, and has been featured on network television and radio. He currently plays for films at MoMA, Lincoln Center, BAM and AMMI, Pordenone, Seattle, and other festivals around the world. www.silent-film-music.com

Gabriel Thibaudeau, pianista e compositore, grande specialista canadese di musica di accompagnamento per il cinema muto, dal 1988 lavora per la Cinémathèque Québécoise come pianista, esibendosi anche nei più importanti festival sia come solista che come membro di varie orchestre, tra cui I musici de Montréal.

Gabriel Thibaudeau, pianist and composer, is a major Canadian specialist in accompaniment music for silent movies; since 1988 he has been working at the Cinémathèque Québécoise, playing also in various festivals as piano soloist or member of different orchestras (among which I musici de Montréal).

- 8** ■ Introduzione di Peter von Bagh / *Introduction by Peter von Bagh*
- 13** ■ Come promuovere i film del passato presso il pubblico dei giovani
/ *How to promote heritage cinema towards young audience*
- 15** ■ Ritrovati & Restaurati / *Recovered & Restored*
- 45** ■ Eventi speciali / *Special Events*
- 49** ■ La messa in scena della guerra / *The War mise en scène*
- 73** ■ Cantando durante la guerra / *Singing in the War*
- 79** ■ Cinema di propaganda: 1947-1962. Democrazia Cristiana - Partito Comunista Italiano
/ *Propaganda Cinema: 1947-1962. Christian Democrat Party - Italian Communist Party*
- 87** ■ Progetto Chaplin / *The Chaplin Project*
- 95** ■ Cento anni fa: i film del 1905 / *One Hundred Years Ago: The Films of 1905*
- 109** ■ Omaggio a Betsy Blair / *Homage to Betsy Blair*
- 113** ■ Omaggio ad André Deed / *Homage to André Deed*
- 125** ■ Omaggio a Lewis Milestone / *Homage to Lewis Milestone*
- 129** ■ Dossier: Buñuel, Chaplin, *La strada*, Pasolini, Rossellini
- 140** ■ Il Cinema Ritrovato DVD Awards
- 143** ■ Indice dei titoli / *Film Title Index*

INTRODUZIONE

Anche quest'anno il nostro viaggio nel tempo e nella storia del cinema riempirà otto giorni e otto serate nelle cinque diverse location del festival. Ci sono i due cinema Lumière e l'Arlecchino, col suo grande schermo pronto ad accogliere i sogni di tutti i cinefili. C'è ovviamente Piazza Maggiore, dove gli specialisti e gli abitanti della città si incontreranno davanti alle ombre del cinema muto o alle copie restaurate di alcuni dei più grandi classici del cinema: *Paths of Glory*, *Mon oncle* e *Heaven's Gate*. E non dimentichiamo il Teatro Comunale di Bologna, che accoglierà due leggendari capolavori restaurati del cinema muto: *Bronenosec Potëmkin* di Ejzenštejn, con le mitiche musiche di Edmund Meisel, e *A Woman of Paris* di Chaplin, con le musiche composte dallo stesso Chaplin, restaurate e orchestrate da Timothy Brock.

Giunto alla sua 19ª edizione, *Il Cinema Ritrovato* ha ampliato la gamma e il numero delle sue proiezioni, perdendo forse parte della sua intimità originale. Questa crescita ha seguito percorsi in parte impercettibili e in parte dettati dal desiderio di mostrare quante più opere possibile in contesti dove i "veri film" stanno diventando sempre più rari, soprattutto quando molti restauri vengono realizzati solo in digitale. Ma questa perdita verrà compensata dall'opportunità che ciascuno di noi avrà di costruirsi un "proprio festival personale". Per alcuni dei nostri affezionati questo significherà forse fare del Lumière 1 la propria seconda casa e guardare solo i film muti.

E non ne sarebbero delusi, visti gli straordinari restauri e gli eccezionali ritrovamenti tra cui scegliere. C'è ad esempio un ricco compendio di opere del 1905, un anno storico per molte ragioni, curato da Mariann Lewinsky. Il 100° anniversario della rivolta sulla corazzata *Potëmkin* funge poi da collegamento tra i film del Lumière 1 e la proiezione del capolavoro di Ejzenštejn, che celebra quest'anno il suo 80° anniversario, presso il Teatro Comunale, nella versione restaurata da Enno Patalas e con le musiche originali di Edmund Meisel.

Qualche anno dopo, nel 1914, la macchina da presa di Gaumont testimoniò con immagini incredibili la vigilia della Prima guerra mondiale. E proprio la guerra, soprattutto la Seconda guerra mondiale terminata 60 anni fa, è il tema centrale di questa edizione del festival. Il ritratto della stella cinematografica André Deed, che si contestualizza più o meno nello stesso periodo, ci permetterà di avere un assaggio della commedia cinematografica nella sua forma più originale, anarchica e "non purgata", che oggi non possiamo che percepire con occhi molto diversi. La fine degli anni '10 vide anche l'uscita del primo capolavoro sulla Prima guerra mondiale, *J'accuse!* (1919) di Abel Gance, che ebbe un impatto considerevole su altri due film dello stesso argomento che verranno presentati quest'anno al festival, *Verdun* e *All Quiet on the Western Front*.

Tra i restauri presentiamo *Beyond the Rocks*, con Gloria Swanson, una preziosa appendice alla famosa retrospettiva di Valen-

INTRODUCTION



This year our journey through time and film history takes place over eight days and evenings in five different locations. There are the two Lumière cinemas and the Arlecchino with its big screen waiting to fulfil a cinephile's dreams. Then there is Piazza Maggiore, where film specialists and the ordinary residents of Bologna come together before the shadows of silent cinema or before the restored prints of some of cinema's greatest classics: *Paths of Glory*, *Mon oncle* and *Heaven's*

Gate. And let's not forget the Bologna Opera House where two masterpieces of silent cinema will be shown in restored versions: Ejzenštejn's *Bronenosec Potëmkin*, with the legendary music of Edmund Meisel, and Chaplin's *A Woman of Paris*, with music by Chaplin himself, restored and orchestrated by Timothy Brock.

Il Cinema Ritrovato, now in its 19th year, has broadened in both scale and scope and perhaps lost some of its original intimacy. This change has occurred partly imperceptibly and partly as a result of our desire to show more films at a time when "real films" have become all-too rare and, given that many restorations are now completed digitally, are becoming rarer still. But this loss is compensated by the chance for each of us to build 'our own festival', if this doesn't sound like to cynical a formulation. For some festival-goers this might mean making a home inside Lumière 1 and watching only silent films.

Such a choice would not be a waste for there are some amazing restorations and startling new finds to choose from. There is a rich compendium of films from 1905 – in many ways a historic moment – curated by Mariann Lewinsky. The 100th anniversary of the rebellion on the battleship *Potëmkin* provides a link between the Lumière 1 films and the screening of Ejzenštejn's masterpiece, which celebrates its 80th anniversary this year, in the Bologna Opera House in a restoration by Enno Patalas with the original music of Edmund Meisel.

Nine years later, in 1914, the Gaumont cameras recorded some incredible images on the eve of the World War I. And war, in particular the World War II which ended 60 years ago this year, is the dominant theme of this year's festival. Our portrait of the movie star André Deed also hails from this same period, providing a glimpse of film comedy in its most original, anarchic and 'unexpurgated' form that we, as 21st century viewers, cannot help but view through different eyes. The end of that decade saw the release of the first masterpiece dealing with the First World War:

tino tenutasi a Bologna nel 1997, in una versione restaurata dal Nederlands Filmmuseum. Le opere restaurate includono poi uno dei bellissimi primi film di Asta Nielsen, *Afgrunden*, dall'archivio danese, il film tedesco sinora sconosciuto *Im Lebenswirbel*, dall'archivio olandese, un film austriaco intitolato *Der Mandarin* che sembra presagire molti aspetti di Caligari, il Lon Chaney di *The Unholy Three*, un gioiello poco noto di Julien Duvivier, *Le mariage de Mlle Beulemans*, *Spione* di Fritz Lang, il prezioso film giapponese *Jujiro* di Teinosuke Kinugasa, un Walsh poco noto intitolato *In Old Arizona* e il classico di Germaine Dulac *La coquille et le clergyman* in una splendida versione che tiene fede alla fama del film. Poi, ovviamente, ci sono i tesori del meraviglioso Progetto Chaplin: un'altra serie di film Keystone restaurata dal National Film and Television Archive e dalla Cineteca di Bologna, che promette di svelare altri sorprendenti segreti sul grande comico, e *A Woman of Paris*, restaurato dalla Cineteca di Bologna, uno dei film più autorevoli e influenti di sempre. Il più acuto capolavoro di Griffith, *Broken Blossoms*, sarà proiettato in Piazza Maggiore con la splendida musica di Gabriel Thibodeau e arricchirà ulteriormente la nostra programmazione dei più grandi film del cinema muto, che sarà anche completata da un altro film incluso nelle proposte del mattino: *Tih Minh* di Louis Feuillade, uno dei film più "ricercati" dal nostro pubblico.

Una produzione di James Cruze intitolata *The Mating Call* accompagnerà la proiezione del film di Milestone *The Racket*, uno dei quattro muti del regista in programmazione. Sorprendentemente, molte opere mute di Milestone in passato sono state viste molto di rado, anche dagli esperti. Due anni fa abbiamo imparato a conoscere *All Quiet on the Western Front*, giustamente riconosciuto quale opera cruciale del primo cinema sonoro, ma che risulta essere ancor più grande nella sua versione muta, di cui vedremo qui una sensazionale versione. Assieme a questo film vedremo anche *Two Arabian Knights*, una commedia premiata con uno dei primi Oscar, e poi *The Garden of Eden* e *The Racket*, un film raramente proiettato prima e di importanza fondamentale nella storia dei *gangster movies*.

I cinque anni della Seconda guerra mondiale che sconvolsero il mondo e la vita di ogni suo abitante produssero una sbalorditiva gamma di film, realistici o di fantasia, assumendo ogni possibile forma e genere. Oltre al reportage e al documentario, che diventero caratteristici del periodo, le nostre sezioni saranno dedicate a un genere particolarmente stilizzato, il musical, e a una serie di film che abbiamo riunito nella categoria "fiction di guerra". Anche i filmati che si pensano più "realistici", soprattutto se ripresi dalla parte dei "buoni", e cioè di chi aveva vinto la guerra, erano sicuramente non meno manipolati di altri lavori più chiaramente propagandistici come *Why We Fight*, del regista di film di finzione più celebrato degli anni '30, Frank Capra.

La sezione dedicata alle "Fiction di guerra" evidenzia la scomparsa pressoché totale del confine tra finzione e realtà, tra fiction e documentario, e ci aiuta a vincere il pregiudizio che vede il documentario come qualcosa di meno fittizio rispetto a un film a

Abel Gance's *J'accuse!* (1919), which had considerable impact on two other films dealing with the same theme present in this year's festival, *Verdun* and *All Quiet on the Western Front*.

Among the restorations there is *Beyond the Rocks*, an addition to Bologna's famous Valentino retrospective of 1997, which co-stars Gloria Swanson and has been restored by the Nederlands Filmmuseum. Other finds include a restoration of one of Asta Nielsen's fabulous early films, *Afgrunden*, from the Danish archive, the previously unknown German film *Im Lebenswirbel*, from the Dutch archive, the Lon Chaney vehicle *The Unholy Three* and a little-known gem by Julien Duvivier, *Le mariage de Mlle Beulemans*. Then, of course, there are the treasures from the magnificent Chaplin Project: another set of Keystone films (restored by the National Film and Television Archive and the Cineteca di Bologna), which promise to reveal radical and unexpected new truths about the great comedian, and *A Woman of Paris*, restored by the Cineteca di Bologna, one of the most influential and inspiring films ever. Griffith's most subtle masterpiece *Broken Blossoms* at the piazza, with a splendid music by Gabriel Thibodeau, will complete a trio of the greatest of silents. Complemented beautifully by our choice of the morning serial: Louis Feuillade's *Tih Minh*, one of the most "wanted" by our friends.

A James Cruze production called *The Mating Call* is being shown as a companion piece to *The Racket*, one of the four silent Milestone films in the festival. Amazingly the bulk of Milestone's silent work has remained unseen for years, even by specialists. Two years ago we discovered that *All Quiet on the Western Front*, justly celebrated as a major event in early sound cinema, is even greater in its silent version. We'll have an opportunity to see that version again alongside *Two Arabian Knights*, a comedy awarded one of the first Oscars, *The Garden of Eden* and the aforementioned *The Racket*, a rarely screened key film in the history of the gangster film.

The five years of World War II shook the world as well of the lives of every individual who lived through it and gave rise to an astonishing spectrum of films, embracing realism and fantasy and covering every conceivable genre. In addition to reportage and documentary, which became such a key feature of the period, we will also be focusing on a particularly stylised genre, the musical, as well as a number of films that we have categorised as 'Fictions of War'. Films produced by the 'good' side (the victors) and traditionally considered 'realistic' were certainly manipulated just like more obviously propagandist works as *Why We Fight*, directed by the most celebrated director of fiction of the thirties, Frank Capra, will attest.

The 'Fictions of War' section is testimony to the indistinguishable boundary between fiction and reality, or fiction and documentary, and serves as a healthy corrective to our habit of seeing 'documentary' as something less fictitious than a narrative film or a musical. One recurrent theme is an imaginary view of what might happen, as in Efim Dzigan's 1938 Soviet film *Esli zavtra vojna* (*If the War Started Tomorrow*, 1938), which deals with the taking

soggetto o a un musical. Uno dei temi più ricorrenti nei film è la rappresentazione di quello che sarebbe potuto succedere: il film sovietico del 1938 di Efim Dzigan intitolato *Esli zavtra vojna (If the War Started Tomorrow)* descrive la presa di Berlino. Alberto Cavalcanti in *Went the Day Well?* e poi Humphrey Jennings in *A Silent Village* hanno immaginato l'occupazione della Gran Bretagna, mentre in *Det brinner en eld*, (1943) il regista svedese Gustaf Molander ha ritratto l'occupazione di un paese disarmato, una chiara allusione all'invasione della Norvegia.

Molti film sembrano essere variazioni su questo immaginario fittizio, anche quelli ritenuti documentari diretti come i film di John Ford o di Frank Capra, direttore responsabile della serie *Why We Fight*. Tuttavia, tra di essi troviamo anche indubbi capolavori del reportage diretto, come *San Pietro* di John Huston, un film talmente ricco da richiedere uno studio approfondito dei suoi out-takes, conservati negli archivi americani e presentati quest'anno a Bologna. Lo stesso vale per il materiale a colori che George Stevens ha filmato con la sua macchina da presa 16mm nei momenti decisivi della guerra, come lo sbarco in Normandia, la liberazione di Parigi e l'ingresso degli alleati nei campi di concentramento. Per quel sentimento di umiltà verso gli eventi che filmava, il regista ha lasciato tutto "aperto" ed è per questo che le emozioni più grandi vengono proprio dagli out-takes.

I programmi speciali di Oksana Bulgakova, Geoff Brown e Bernard Eisenschitz presentano un gran numero di cortometraggi di guerra provenienti da diversi paesi, soprattutto da Unione Sovietica, Stati Uniti e Inghilterra. Il programma di Eisenschitz è dedicato al grande storico William K. Everson, uno dei primi a scrivere la storia del cinema attraverso programmazioni di archivio e un grande esperto di cinema della Seconda guerra mondiale. Un momento saliente sarà la proiezione dell'ultimo film della serie di Capra, un cortometraggio di 10 minuti intitolato *Your Job in Germany*, che raramente è stato possibile vedere in passato perché venne immediatamente archiviato dopo la realizzazione per poi ricomparire in una versione inspiegabilmente deformata dal titolo *Hitler Lives*, la cui regia viene attribuita a Don Siegel.

Spostando poi la nostra attenzione su film più dichiaratamente fantastici, il musical hollywoodiano viene quasi superato sul suo stesso terreno da molti film europei. Ci sono le elaborate macchinazioni drammaturgiche costruite attorno alla grande diva ungherese Zarah Leander, la cui amica e compatriota Katalin Karády apparirà in un altro meraviglioso film drammatico presentato quest'anno. Oppure l'incredibile connubio di violenza e spensierati numeri musicali che troviamo in *Stukas* di Karl Ritter, la totale distruzione dei campi di battaglia nell'esplosivo musical *V šest' časov večera posle vojny (Alle sei di sera dopo la guerra, 1944)* di Ivan Pyr'ev. Un immaginario al tempo stesso crudo, osceno, tragico, comico, e sicuramente altrettanto strampalato rispetto a quello contenuto nel più sconvolgente dei suoi equivalenti americani, il capolavoro di Mitchell Leisen *Lady in the Dark*.

Non troppo distanti da questo mondo stilizzato ci sono anche famosi documentari, il più ovvio dei quali è *Sieg im Westen*. C'è

di Berlin. Alberto Cavalcanti, in *Went the Day Well?*, and later Humphrey Jennings, in *A Silent Village*, imagined the occupation of Britain while in *Det brinner en eld* the Swedish director Gustaf Molander imagined the occupation of an unnamed country, which is clearly meant to be Norway.

Many films seem to be a variation of this kind of fictional imagining, even those considered as straight documentaries such as the films by John Ford or Frank Capra, editor-in-chief of the *Why We Fight* series. However there are also undisputed masterpieces of direct reportage like John Huston's *San Pietro*, a film so rich that it is worth investigating the out-takes held by the American archives and shown in Bologna this year. The same is true for the footage shot in colour on a 16mm camera by George Stevens at decisive moments of the war – in Normandy, during the liberation of Paris and at the opening of the concentration camps. Feeling humble in the face of the events he was witnessing the director left it all open, which is why the greatest excitement is generated by the outtakes from this material.

There are special programs by Oksana Bulgakova, Geoff Brown and Bernard Eisenschitz, which feature an amazing selection of shorts from the war years produced in several countries, in particular the Soviet Union, the United States and England. Eisenschitz's program is dedicated to the great film historian William K. Everson who pioneered the idea of writing film history through archival programming and made the World War II period one of his many specialties. One particularly notable event will be the screening of the last of the Capra series, a ten minute short entitled *Your Job in Germany* which was immediately shelved only to inexplicably resurface in a deformed version under the title *Hitler Lives* with Don Siegel credited as director. It has seldom, if ever, been shown in its original version.

Turning our attention to the more overtly fantastical films, the Hollywood musical is almost defeated on its own terms by a number of European films. There are the intricate dramatic machinations of the films built around the great Hungarian diva Zarah Leander whose fellow countryman Katalin Karády also appears in an impressive melodrama shown here. Or the incredible juxtaposition of violence and merry musical numbers in Karl Ritter's *Stukas*, the complete destruction of the battlefields in the explosive musical Ivan Pyr'ev's *V šest' časov večera posle vojny (Alle sei di sera dopo la guerra, 1944)*. The alternately grim, obscene, tragic and comic imagery in this film is undoubtedly as outlandish as anything contained in its most outrageous American counterpart, Mitchell Leisen's masterpiece *Lady in the Dark*.

There are also some documentaries, most obviously *Sieg im Westen*, which are not far removed from this stylized world. And there is the amazing blend of a collective vision of the war and an auteur sensibility in the films of Aleksandr Dovženko, John Ford and John Huston. Given that the form of many of these films was dictated by the political necessities of the time, the out-takes and the original footage – as in *San Pietro* or George Stevens material mentioned above – are particularly interesting and significant.

una visione complessiva della guerra che si fonde con una forte autorialità nei film di Aleksandr Dovženko, John Ford e John Huston. Considerate le inevitabili influenze che la politica del tempo esercitò sulla forma di questi film, un particolare valore viene assunto dal materiale originale e dagli out-takes, come nel caso di *San Pietro* o dei materiali incompiuti di George Stevens.

Ma ci sono anche film più “recenti”: un sensazionale restauro del film che ha coronato tutta la produzione cinematografica di guerra, *Paths of Glory* di Stanley Kubrick, e versioni perfettamente restaurate di due magnifici esempi di gloriosa e ineguagliabile fotografia a colori: *The River* (Jean Renoir), e *Mon oncle* (Jacques Tati). E poi ci sono i capolavori più rigorosi dei più rigorosi registi: la versione restaurata, simile a un vero e proprio *director's cut*, di *The Big Red One* di Samuel Fuller, e la prima europea dello splendido restauro di Grover Crisp del film *Major Dundee* di Sam Peckinpah, un evento davvero speciale, dato che l'edizione ufficiale sembrava una versione tragicamente rovinata di un grande capolavoro che rischiavamo di non vedere mai. E infine, il sogno di tutti i cinefili: la vera versione restaurata di *Heaven's Gate* presentata dal regista Michael Cimino. *Heaven's Gate* rappresenta il classico esempio di due film, una versione distribuita e una *director's cut*, che hanno ben poco in comune. La versione *director's cut* presentata al festival è entrata nella nostra coscienza collettiva come uno dei più grandi film del suo tempo.

I nostri “dossier” consistono di due ore intense dedicate ad approfondire gli aspetti essenziali e/o più rari di grandi registi con un noto storico del cinema. Quest'anno, Adriano Aprà e Jon Wengström presenteranno un programma su Roberto Rossellini, Roberto Chiesi e Loris Lepri uno su Pier Paolo Pasolini, mentre Ferrán Alberich presenterà film rari di Luis Buñuel. Ci sarà anche un dossier speciale presentato da Tatti Sanguinetti e dedicato a un altro film indimenticabile, *La strada* di Fellini.

Verranno ovviamente presentati anche i restauri realizzati dalla Cineteca di Bologna: la quintessenza del primo cinema muto ne *La caduta di Troia* di Pastrone, *Come Back Africa* di Lionel Rogosin, una testimonianza unica sul Sud Africa e un grande punto di incontro tra storia e cinema, e l'intelligente e toccante saggio cinematografico di Pasolini *Appunti per un'Orestide Africana*. Avremo infine il grande piacere di ospitare una grande attrice, Betsy Blair, che recentemente ha pubblicato le proprie memorie e la cui carriera ha attraversato diversi paesi compresa l'Italia (e uno dei più bei film di Antonioni, *Il grido*). Presenteremo anche tre dei suoi tanti capolavori: *Calle Mayor*, forse il più bel film di Antonio Bardem, *The Halliday Brand*, un raro gioiello del regista di *Gun Crazy*, Joseph H. Lewis, e *I delfini*, un film chiave dell'opera di Francesco Maselli.

Un programma ricchissimo in un contesto privilegiato. Col passare degli anni, il festival sembra diventare un evento sempre più raro. Nonostante un grandissimo interesse per il cinema, molti spettatori, se non la maggioranza, non hanno mai potuto vedere un solo “classico” in 35mm su grande schermo. Forse è già giunto quel terribile giorno (sinistramente simile alla prospettiva profetiz-

There are also ‘newer’ films: a stunning restoration of the crowning achievement of the war film, Stanley Kubrick's *Paths of Glory*, and pristine new prints of two films featuring glorious, unsurpassed colour cinematography: Jacques Tati's *Mon oncle* and Jean Renoir's *The River*. There are tough films from the toughest directors: the restoration of Sam Fuller's *The Big Red One*, which is something approaching an authentic director's cut, and Sam Peckinpah's *Major Dundee*, a splendid restoration by Grover Crisp which receives its European premiere. This is a particularly special event since the official release was a tragically flawed film that nevertheless revealed traces of a hidden masterpiece we thought we'd never see. And finally, a cinephile's dream come true in the form of the restored version of *Heaven's Gate* presented by the director himself, Michael Cimino. *Heaven's Gate* is the classic example of the existence of two versions of a film, a distribution version and a director's cut, which have little in common. The director's cut presented here has entered our collective consciousness as one of the major films of its time.

Our ‘dossiers’ consist of two concentrated hours dedicated to essential and/or rarer material relating to a major director and hosted by a noted film historian. This year Adriano Aprà, accompanied by Jon Wengström, will present a program on Roberto Rossellini, Roberto Chiesi and Loris Lepri one on Pier Paolo Pasolini and Ferrán Alberich will look at Luis Buñuel. There will also be a special dossier hosted by Tatti Sanguinetti dedicated to an unforgettable film, Fellini's *La strada*.

The recent restoration work of the Cineteca di Bologna will, of course, be featured. Pastrone's *La caduta di Troia*, a quintessential silent film, Lionel Rogosin's *Come Back Africa*, a unique testimony on South Africa and an important example of the intersection of film and history, and Pier Paolo Pasolini's *Appunti per un'Orestide africana*, an intelligent and touching film essay.

Finally we have the great pleasure of welcoming a great actress, Betsy Blair, who recently published her memoirs and whose career has spanned many countries including Italy (in one of Antonioni's greatest films, *Il grido*). We will feature three of her many masterpieces: *Calle Mayor*, perhaps Juan Antonio Bardem's greatest film, *The Halliday Brand*, a rare jewel from the director of *Gun Crazy*, Joseph H. Lewis, and *I delfini*, a key film in the work of Francesco Maselli.

It's a great program in a privileged setting. With each passing year the festival seems like an even rarer event. Many, perhaps even the majority, of the new generation of filmgoers, some of them extremely interested in the cinema, have not seen a single ‘film classic’ projected in 35mm on the big screen. That phantom era – reminiscent of the situation depicted in *Invasion of the Body Snatchers* – in which our film heritage is experienced digitally, in isolation, possibly in an incorrect transfer and in any case in a format that lacks the impact of a real cinema experience, is already upon us. Of course we are not better people for having been born in a different era and our experience is no more intrinsically valuable than the new and already dominant one. But we know that nothing yet developed preserves the memory and the reality of

zata nell'*Invasione degli ultracorpi*) in cui gran parte dell'eredità cinematografica collettiva verrà vissuta in digitale, in solitudine, o su supporti che non possono offrire lo stesso impatto della vera esperienza cinematografica. Non crediamo ovviamente di essere persone migliori perché nate in tempi differenti e la nostra esperienza non è intrinsecamente migliore di quella nuova e oggi dominante. Ma sappiamo che niente è ancora in grado di preservare la memoria e le realtà delle epoche passate meglio del cinema, e *Il Cinema Ritrovato* ne è la prova evidente.

Due aspetti sono più significativi che mai. Prima di tutto ci troviamo tra amici, professionisti di diverso genere ma tutti impegnati nei nostri paesi a fare del proprio meglio per sottolineare l'importanza e il significato del cinema come elemento che ci ha resi quel che siamo, e non solo come una moda passeggera di cui le epoche passate hanno lasciato testimonianza. In secondo luogo, e lo dico in quanto straniero (*ein Gastarbeiter*) che lavora in stretta collaborazione con la Cineteca di Bologna, *Il Cinema Ritrovato* è solo una delle molteplici attività svolte dall'archivio, una vetrina per presentare alcune delle svariate attività in continua evoluzione (restauro, ricerca, programmazione giornaliera, pubblicazioni, ecc.). È proprio in questi termini che dovremmo vivere le nostre otto giornate qui a Bologna, non come una visita a un museo o come un piccolo viaggio nel tempo, ma come qualcosa di concretamente significativo per le nostre vite, e come una preziosa opportunità per rendere il cinema, il "vero" cinema, un elemento fondamentale della vita di tutti, e non solo di "pochi eletti". Un evento come *Il Cinema Ritrovato* dovrebbe essere una fonte di ispirazione per noi tutti.

Peter von Bagh

bygone eras as well as the cinema does and *Il Cinema Ritrovato* is the living proof of that.

Two important facts are more poignant than ever. Firstly, we are here among friends. Among us are those professionals who, in their respective countries, play a vital role in promoting and dramatizing the importance of film and the idea that it is something which helps define who we are, rather than merely a passing fad or something that belongs to a bygone era. Secondly, and I say this as a foreigner (*ein Gastarbeiter*) who works closely with the Cineteca di Bologna, *Il Cinema Ritrovato* is merely one of the many activities of the archive, a window that displays some of the archive's multifaceted work (restoration, research, daily programming, publications etc.). We should see our eight days in Bologna in these terms, not as a trip to the museum or a brief journey back in time, but as something that has a concrete meaning in our lives and gives us the precious opportunity to make film, real film, an active part of the everyday lives of everybody, and not just us happy few. An event like *Il Cinema Ritrovato* should serve as an inspiration to us all.

Peter von Bagh



A programme of the European Union



MEDIA • PROGRAMME OF THE EUROPEAN UNION



DIPARTIMENTO DI MUSICA E SPETTACOLO
ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA



Comune di Bologna



COME PROMUOVERE I FILM DEL PASSATO PRESSO IL PUBBLICO DEI GIOVANI HOW TO PROMOTE HERITAGE FILMS TOWARDS YOUNG AUDIENCES

Seminario formativo per gli esercenti cinematografici europei
Bologna Sala Cervi 3-5 luglio 2005
Seminario a cura di Alain Bergala

Ai giovani d'oggi l'industria cinematografica propone essenzialmente merci culturali di veloce fruizione e veloce deperimento, sempre più imposte alla massa dalle leggi di mercato, dalla pubblicità e dalla pressione dei media. In questo sistema di consumo a rapida rotazione un film scaccia l'altro. È importante dunque ora più che mai, di fronte a questa amnesia galoppante, concepire e mettere in opera una diffusione del cinema come arte e cultura, e permettere l'incontro dei giovani con un patrimonio di film che costituisce nello stesso tempo una traversata del cinema (in tutte le sue forme) e della sua memoria, e una base culturale comune per un approccio attivo al film. Il ruolo delle sale cinematografiche coscienti dell'importanza della posta in gioco è proprio quello di diffondere un certo gusto, una certa passione e una certa cultura per un cinema che sta sparendo, e formare per il futuro degli spettatori degni di questo nome. Raggiungere l'obiettivo sarà più facile con la collaborazione di quelle istituzioni che hanno questo stesso scopo, per ruolo educativo e vocazione: scuole, licei, associazioni culturali, "militanti" del cinema, collettività locali.

Le cineteche, il cui compito è proprio quello di conservare e mantenere viva in permanenza questa memoria del cinema, giocano evidentemente un ruolo centrale in questa formazione alla cultura, al gusto e al linguaggio di quest'arte di cui sono depositarie. La Cineteca di Bologna ne ha fatto un obiettivo primario dando inizio, assieme a Europa Cinemas, a questo incontro sul cinema e il giovane pubblico.

Questa impresa di diffusione del cinema passa per tre esigenze: organizzare l'incontro con i film, insegnare a frequentare i film, stabilire legami e rapporti tra i film.

1. I bambini e i giovani d'oggi hanno sempre meno possibilità di incontrare nella loro vita di tutti i giorni film diversi da quelli del *main stream* consumistico. Bisogna quindi prima di tutto facilitare l'accesso a opere che diano un'idea alta, ma non demagogica, di quello che di meglio il cinema – tutto il cinema – ha prodotto, e di ciò che di bello continua a produrre.

Luogo primo e indispensabile di questo incontro è più che mai la

Training convention for European cinema exhibitors
Bologna Sala Cervi July 3-5 2005
Seminar held by Alain Bergala

Today, the cinema industry offers young people cultural goods that are enjoyed quickly and deteriorate quickly and are increasingly imposed on a mass audience by the laws of the market, by advertising and media pressure. In this rapid turnover consumer system one film banishes the next. It is now, therefore, more important than ever, in the face of such rampant amnesia to conceive and promote cinema as art and culture and to put young people in contact with film heritage providing them with both a historical survey of the diverse forms of cinema and the necessary cultural formation so that they will be capable of actively engaging with cinema. The role of cinemas which are aware of what is at stake here, is therefore to promote a certain kind of taste, a certain kind of passion and a certain kind of culture with regard to the cinema that is currently disappearing and to educate future spectators to be worthy of the name. Reaching this target will be much easier if we work together with institutions that, for educational or vocational reasons, share these same aims: schools, lycées, cultural associations, cinema "militants" and local clubs.

The film archives whose task is that of conserving and keeping alive this memory of the cinema forever, clearly play a central role in building the culture, taste and language of this art of which they are the custodians. The Cineteca di Bologna has made this one of its main targets by establishing, together with Europa Cinemas this event on cinema and younger audiences.

This task of propagating quality cinema has three clear stages: organising the film event, teaching children to go and see films and establishing links and relationships between films.

1. The children and young people of today have less and less chance in their day-to-day lives of experiencing films other than "main stream" consumer cinema. Above all, then, we must make it easier for children to approach works that give a lofty, but not demagogic idea of the best things that cinema has produced and the beauty it continues to produce.

The first and indispensable location for this event must be the cinema auditorium, as it is important that we also hand down the use

sala cinematografica, di cui è necessario tramandare anche l'uso e la cultura. È una grossa responsabilità quella di organizzare l'incontro in modo che sia piacevole e proficuo, di mettere in contatto i giovani con dei film non necessariamente conformi alle regole della fruizione attuale (film in bianco e nero, film in versione originale con sottotitoli, film muti, film considerati "lenti", che richiedono molta preparazione, cura e convinzione). Si deve riflettere a fondo e con precisione sulle migliori condizioni possibili di accoglienza e sul contesto.

2. Dopo il "big bang dell'incontro" nella sala cinematografica, il ruolo della scuola o di chi lavora a questo tipo di diffusione (associazioni, istituzioni culturali) diventa quello di avviare giovani e bambini a un approccio più approfondito del film come creazione. Ciò si potrà fare con l'aiuto di supporti VHS o DVD, che permettono (attraverso un'andata e ritorno tra il film completo e le sue parti) di osservare da vicino e nel dettaglio come si fa concretamente il cinema, di individuare le scelte del cineasta in ogni istante della creazione. Questa fase di iniziazione al cinema permette anche di stabilire relazioni fra spezzoni di film diversi, attraverso un avvicinamento sensibile e comparativo al film.

3. Si tratta infine, per costruire una memoria e una cultura, di tessere legami tra i film proposti. Per resistere all'oblio è importante stabilire un approccio che consideri i film come appartenenti a una catena di opere d'arte di cui anche il film più recente è un anello. Una programmazione responsabile ha il compito di tessere un filo conduttore tra le opere del presente e del passato, di stringere legami, di tracciare qualche bozza di filiazione. Senza questi legami ci saranno solo una serie di shock emotivi che da soli non faranno mai cultura, ma un'accozzaglia di film orfani. La cultura non è altro che questa capacità di collegare il quadro o il film che stiamo guardando, il libro che stiamo leggendo, ad altri quadri, film, libri. Il ruolo di chi si fa carico di questa programmazione, che deve essere costruita con obiettivi ben chiari e non essere lasciata al caso, è dunque essenziale per la diffusione del cinema.

Alain Bergala

L'incontro segue il convegno promosso congiuntamente dalla Cineteca di Bologna e da Europa Cinemas (unitamente a ACE) sullo stesso tema dell'edizione 2004 de *Il Cinema Ritrovato*.

Nei tre giorni del seminario si analizzeranno vari temi riguardanti il patrimonio e l'esercizio cinematografico di qualità con un'attenzione particolare rivolta ai programmi didattici per le scuole e per il pubblico giovane. Si studieranno tra le altre cose le modalità di relazione da stabilire con i partner e le istituzioni scolastiche, le animazioni che accompagnano le proiezioni, la formazione degli insegnanti, i criteri artistici di selezione, l'utilizzo di altri supporti (es. DVD) per stabilire le modalità di un'educazione permanente all'immagine, non solo in movimento.

L'incontro è promosso dal Progetto Schermi e Lavagne.
Alain Bergala, Fatima Djoumer, Fausto Rizzi

and culture of such a space. Organising an event that is enjoyable and useful, and that puts young people in contact with films that do not necessarily conform to the rules governing current usage (i.e. films in black and white, original language films with subtitles, silent films, "slow-moving" films and films that require a lot of preparation, care and conviction) is a big responsibility. A lot of careful thought must go into establishing the best possible viewing conditions and context.

2. After the "big bang" of the event in the cinema the role of the school or whoever is involved in this kind of distribution (associations, cultural institutions etc.) should be to encourage children to look at the film in a more informed way as something that has been created. This can be done with the help of videos or DVDs, that enable the viewer (by moving backwards and forwards between the film and its separate parts) to see in detail how a film is made and what choices the film maker made at every step in its construction. This initiation into cinema also enables relationships to be established between parts of different films through a more sensitive and comparative approach.

3. To build a memory and a culture it is also necessary to construct links between the films proposed. To combat oblivion it is important to establish an approach that sees films as part of a chain of artworks in which the most recent film is the latest link. A responsible programme must therefore weave a thread between the past and present works shown, make links and hint at origins. If these links are not made, all that will be left is a series of emotional shocks that will never become a culture by itself but will remain a jumble of film orphans. Culture is nothing more or nothing less than an ability to connect the painting or film we are looking at, or the book we are reading, to other paintings, films or books. The role of those responsible for organising programmes, which must be constructed with very clear, and never random, targets, is therefore essential for promoting quality cinema.

Alain Bergala

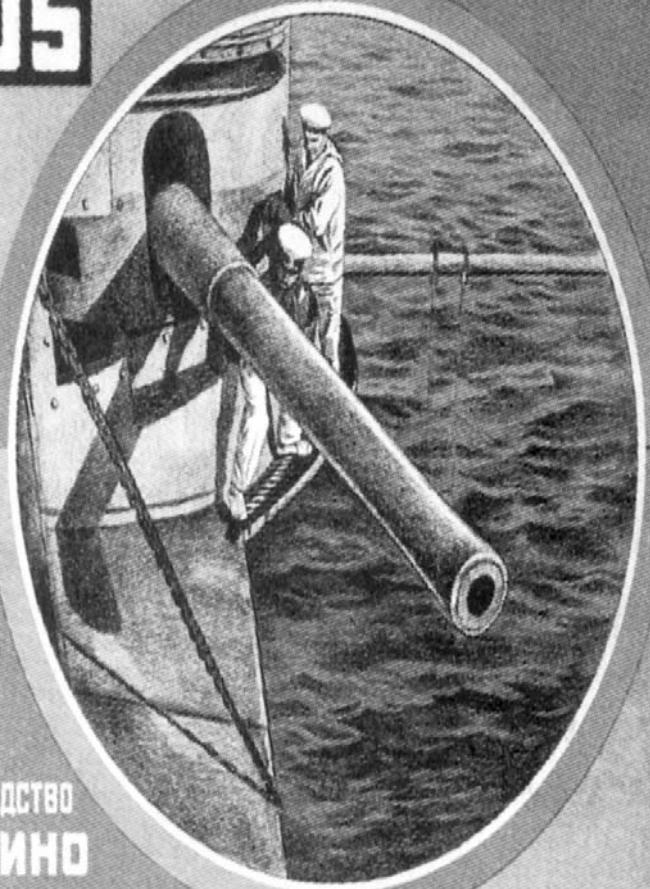
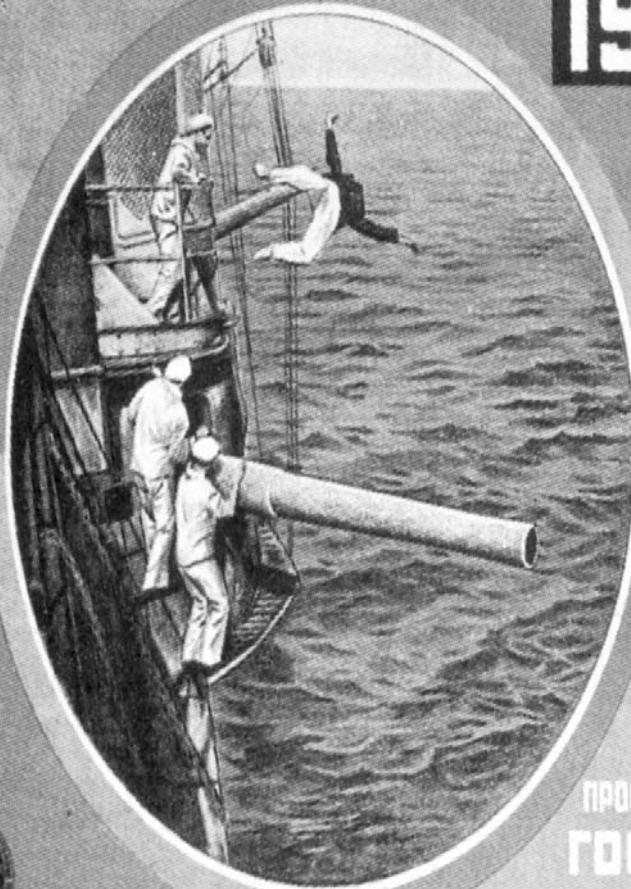
This event follows the conference organised by the Cineteca di Bologna and Europa Cinemas (together with ACE) on the same subject of the 2004 edition of *Il Cinema Ritrovato*.

During this three-day seminar various issues regarding film heritage and the exhibition of quality cinema will be analysed with a particular focus on didactic programmes for schools and young people. Study areas will include procedures for establishing relationships with partners and scholastic institutions, activities to accompany screening, teacher training, artistic selection criteria and the use of alternative formats (eg. DVD) to establish procedures for a permanent education regarding the image and not only the moving image.

The event is organised by Progetto Schermi e Lavagne.
Alain Bergala, Fatima Djoumer, Fausto Rizzi

БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН

1905



ПРОИЗВОДСТВО
ГОСКИНО
ПЕРВОЙ ФАБРИКИ

ПОСТАНОВКА
С.М. ЭЙЗЕНШТЕЙНА

ГЛАВНЫЙ ОПЕРАТОР
ЭДУАРД ТИССЭ



MARCHÉ À SAIGON Francia, 1902

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 24 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

MARCHÉ À HANOI Francia, 1902

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 26 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

MARCHÉ À AGRÀ Francia, 1903

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 18 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

CONCOURS DE SAUTS À L'ALPINA SKI-CLUB Francia

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 89 m. D.: 5' a 16 f/s. Col ■ Da: Cinémathèque Française

FUMEUR D'OPIUM 1905

■ Prod.: Phonoscène Gaumont ■ 35mm. L.: 72 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

AFGRUNDEN Danimarca, 1910 Regia: Peter Urban Gad

■ T. it.: L'abisso; Scen.: Peter Urban Gad; F.: Alfred Lind; Int.: Asta Nielsen (Magda Vang), Robert Dinesen (Knud Svane, il fidanzato), Poul Reumert (Rudolph Stern, il cowboy del circo), Hans Neergaard (il padre di Magda), Emilie Sannom (il trapezista), Arne Weel (un ospite in giardino), Oscar Stribolt (un cameriere), Hulda Didrichsen; Prod.: Hjalmar Davidsen per Kosmorama ■ 35mm. L.: 630 m. D.: 35' a 16 f/s. Bn. Didascalie danesi / Danish intertitles ■ Da: Danske Filmmuseum ■ Copia restaurata digitalmente nel 2004 / Digitally restored print in 2004

Questa versione di *Afgrunden* è frutto di un restauro digitale. L'inserimento di una parte di film proveniente dalla Svezia ha migliorato enormemente la qualità della sequenza centrale, quella della danza erotica. Il restauro si basa su una copia di conservazione 35mm proveniente dal Danish Film Institute e su un frammento scoperto negli anni '80 presso lo Swedish Television Archive, probabilmente un taglio di censura. I due elementi sono stati digitalizzati a una risoluzione di 2K e poi combinati in modo da inserire 746 fotogrammi dal frammento svedese, di qualità migliore, di cui 48 non erano presenti nella copia di conservazione. La pellicola è stata sottoposta a restauro digitale con stabilizzazione dell'immagine, *de-spotting* e riparazione manuale, e anche se le sue condizioni restano ancora non ottimali, si è scelto un intervento di pulitura che non comportasse l'inserimento di artefatti digitali o la ricolorazione di ampie sezioni del film.

Thomas C. Christensen – Danske Filmmuseum

Afgrunden is here presented in a digitally restored version. The inclusion of Swedish element, has dramatically improved quality of the central erotic dance sequence. The restoration is based itself on a Danish Film Institute 35mm preservation element from an original print and a second element discovered in the 1980s with the Swedish Television Archive, which appears to be a censorship cut. The two elements were scanned at 2K resolution and combined, leading to the insertion of 746 frames in which the Swedish element was superior, including 48 frames, which only existed in the Swedish element. The film was digitally repaired using image stabilization, light *de-spotting* and manual repair. Though the film is still in pretty bad shape, the current level of cleaning was chosen so as not to have to introduce new digital artifacts or the recolor of major sections of the film.

Thomas C. Christensen – Danske Filmmuseum

LA CADUTA DI TROIA Italia, 1911 Regia: Pietro Fosco [Giovanni Pastrone], Romano Luigi Borgnetto

■ Scen.: Oreste Mentastì; F.: Giovanni Tomatis; Scgf.: Luigi Borgogno; Cost.: Zamperoni; Int.: Sig.ra Davesnes (Elena), Giulio Vinà, Giovanni Casaleggio; Prod. Itala-Film ■ 35mm. L.: 600 m. D.: 33' a 16 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Cineteca del Friuli ■ Restauro eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2005 a partire dalle copie su supporto nitrato conservate presso la Cineteca del Comune di Bologna, il Nederlands Filmmuseum, la Cineteca Italiana e l'Archive Film Agency / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2005 from positive nitrates held by Cineteca del Comune di Bologna, Nederlands Filmmuseum, Cineteca Italiana and Archive Film Agency

Nel 1911 Sadoul a Torino incontra Giovanni Pastrone. Lo descrive come un uomo dai "baffi disordinati [e con] occhi straordinariamente vivi e acuti". Da questo incontro, un lucido ricordo di Pastrone: "Fui uno dei primi ad affrontare la regia in grande stile, nel 1911, col film *La caduta di Troia*, che firmai con lo pseudonimo di Pietro Fosco. Adoperavo grandi scene appositamente costruite, un gigantesco cavallo di legno. Il film ebbe un metraggio di oltre

Sadoul met Giovanni Pastrone in Turin in 1911, describing him afterwards as a man with "an untidy moustache [and with] extraordinarily sharp, lively eyes". Pastrone shared a clear recollection at this encounter: "I was one of the first to tackle directing in grand style; it was 1911 and the film was *La caduta di Troia*, which I signed with the pseudonym of Pietro Fosco. I used very large sets specially built for the purpose, including an enormous wooden

600 metri: una lunghezza incredibile per il 1911. Il vivo successo che ottenne all'estero mi convinse che oramai occorreva imporre il cinema come un'arte". *La caduta di Troia* fu un film pioniere nel suo genere, o forse un pioniere in generale, e permetterà a Pastrone di acquisire quell'esperienza che lo porterà a realizzare pochi anni dopo quello che è il suo più celebre film: *Cabiria*.

La caduta di Troia ebbe un successo clamoroso e lanciò alla conquista del mondo il film storico italiano a lungometraggio. Un primato che portò il film di Pastrone e Borgnetto ad avere una particolare visibilità sulla stampa sia nazionale che estera coeva alla prima distribuzione del film. Il film venne distribuito nel mese di aprile del 1911, ma già dal mese di febbraio nella stampa specializzata compaiono le prime informazioni "sulla colossale film". La prima a dare la notizia è "La cinematografia italiana ed estera" che, con un articolo intitolato *Un grande evento cinematografico*, elogia fin dalle prime righe *La caduta di Troia*: "rappresenterà quanto di meglio si sia fatto fino ad oggi nel campo cinematografico". (...) A confermare il grande successo che il film ottenne in tutto il mondo sono le molte copie d'epoca sopravvissute, ritrovate e oggi restaurate grazie agli sforzi congiunti della Cineteca di Bologna, del Museo Nazionale del Cinema e della Cineteca del Friuli. Alessandro Marotto, Davide Pozzi, *Cinegrafie*, n. 18, 2005

CHIEN ET CHAT Francia, 1911

■ Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 90 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

Un uomo cieco, trascinato dal suo cane che dà la caccia a un gatto impaurito, attraversa le strade di corsa, entra nelle case, ne esce dai tetti seguito da una folla urlante e vociferante. Il loro giro si conclude con una caduta in un abbeveratoio e un fuggi fuggi generale.

Catalogue Pathé

KARADJORDJE Serbia, 1911 Regia: Čiča Ilija Stanojević

■ E: Louis de Beery; Int.: Milorad Petrović, Čiča Ilija Stanojević; Prod.: Svetozar Botorić ■ 35mm. L.: 1123 m. D.: 55' a 18 f/s. Bn. Didascalie serbe / Serbian intertitles ■ Da: Jugoslovenska Kinoteka ■ Copia restaurata nel 2004 presso Studio Cine Roma / Print restored in 2004 at Studio Cine Roma

Già da tempo, anche prima della Seconda guerra mondiale, si sapeva che il primo lungometraggio serbo (*Karadjordje* o *La vita e le gesta dell'immortale comandante Karadjordje*) era stato girato nel 1911. Era un dramma storico sulla prima insurrezione serba contro la dominazione turca del 1804, capeggiata dal leader serbo Karadjordje (Giorgio il nero). Si conoscevano anche alcuni dati sul film, desunti da fonti secondarie: il produttore era Svetozar Botorić, proprietario della prima sala cinematografica serba di Belgrado, la regia era del direttore di sala Ilija Stanojević, soprannominato Čiča Ilija (Zio Ilija), con la fotografia di un operatore straniero chiamato Louis de Beery. Si sapeva anche che l'attore protagonista era Milorad Petrović. Nonostante i numerosi sforzi della Jugoslovenska Kinoteka non si riuscì mai a trovare nessun elemento di questo film e *Karadjordje* venne considerato perduto.

horse. The film was over 600 metres long – an incredible length for 1911. The resounding success it achieved abroad convinced me that the time had come to establish cinema as an art". *La caduta di Troia* as the first pioneer film of its kind, or perhaps simply a pioneer in general, and it would enable Pastrone to acquire the experience that would take him to make his most well-known movie a few years later: *Cabiria*.

La caduta di Troia was a fantastic success and launched the feature-length Italian historic film into its world conquest. It was an achievement that led Pastrone and Borgnetto to have a certain visibility in both the Italian and foreign press during the movie's distribution. Although the film was not released until April 1911, news about the colossal film was already appearing in the sector journals in February. The first to report on it was "La cinematografia italiana ed estera", which printed an article by the title *Un grande evento cinematografico* (*A great cinema event*) praising *La caduta di Troia* right from its very first lines for "representing the best achievements to date in moving pictures". (...) The great success the film met with worldwide is attested to by the many period copies to have survived, which have been found once again and now restored thanks to the joint efforts of the Cineteca of Bologna, the National Cinema Museum in Turin and the Cineteca of Friuli. Alessandro Marotto, Davide Pozzi, *Cinegrafie*, n. 18, 2005

A blind man's dog spots a cat and drags his master at high speed across roads, through houses and over roofs, followed by an ever larger and more vociferous crowd. The chase ends when they fall into a trough and everyone runs off in all directions.

Catalogue Pathé

For a long time, even before WW2, it has been known that the first Serbian feature film – *Karadjordje* or *The Life and Deeds of the Immortal Leader Karadjordje* – was shot in 1911. It was a historical drama about the First Serbian Uprising in 1804 against the Turkish rule and about the Serbian leader Karadjordje (Black George). Some facts about the film, based on the secondary sources (contemporary press comments, memoirs) were also known: that the producer was Svetozar Botorić, the owner of the first Belgrade and Serbian cinema theater, that the film was directed by theater director Ilija Stanojević, nicknamed Čiča Ilija (Uncle Ilija) and that it was photographed by a foreign operator named Louis de Beery. It was also known that the leading actor was Milorad Petrović. In spite of many efforts undertaken by Jugoslovenska Kinoteka no part of this film could be found and the film *Karadjordje* was given

Ma poi, improvvisamente, nell'estate del 2003 una copia del film venne ritrovata presso il Filmarchiv Austria di Vienna. Dopo il restauro, il film è stato presentato il 14 febbraio 2004 in occasione del duecentesimo anniversario della prima insurrezione serba. Marjan Vujović - Jugoslovenka Kinoteka

up for lost. And then, suddenly, in the summer of 2003, a print of this film was found in the Filmarchiv Austria in Vienna. The film has been restored and was presented on February 14, 2004—the 200th anniversary day of the First Serbian Uprising. Marjan Vujović - Jugoslovenka Kinoteka

UN AMORE SELVAGGIO **Italia, 1912**

■ **Int.:** Raffaele e Luisella Viviani ■ **35mm. D.:** 25' a 16 f/s. **Bn.** Imbibito / Tinted. **Didascalie olandesi / Dutch intertitles** ■ **Da:** Nederlands Filmmuseum

Il rapporto tra Raffaele Viviani e il cinematografo è stato sfortunatamente molto esile. A ventiquattro anni, assieme alla sorella Luisella interpretò per la Cines tre mediometraggi: *Un amore selvaggio*, *La catena d'oro* e *Testa per testa*, di cui esiste solo un frammento di pochi metri. Ritrovato e restaurato in Olanda, *Un amore selvaggio* vede Raffaele e Luisella Viviani in una fosca vicenda ambientata in Sicilia. Il personaggio di Raffaele è quello di un lavoratore agricolo dal carattere violento e rissoso, il quale mal sopporta la corte che il figlio del padrone fa a sua sorella. La storia si avvia verso un risvolto tragico, ma alla fine tutto si risolve per il meglio.

Il film offre un tenue riverbero di quello che è stato Viviani. Ma se ne accorsero anche in Inghilterra dove, quando il film venne rappresentato nel settembre del 1912, il severo recensore del "Bioscope" giudicò l'interpretazione di Viviani «a wonderfully strong and realistic performance, fierce and almost terrible in its intensity».

Vittorio Martinelli

The relationship between Raffaele Viviani and the cinema was unfortunately fairly slight. At the age of twenty-four, he and his sister, Luisella, played in three medium length movies for Cines: *Un amore selvaggio*, *La catena d'oro* and *Testa per testa*. A fragment of only a few metres is all that has survived of the latter. Discovered and restored in Holland, *Un amore selvaggio* sees Raffaele and Luisella Viviani in a gloomy adventure set in Sicily. He plays the part of a violent, quarrelsome farm worker who cannot stand the way his boss's son is courting his sister. The story looks set for disaster but everything ends happily.

The film offers only a glimpse of what Viviani later became, but even in England his talent was recognised as when the film was released in September 1912 the severe "Bioscope" critic described Viviani's performance as «a wonderfully strong and realistic performance, fierce and almost terrible in its intensity».

Vittorio Martinelli

DEVJAT' PAL'CEV **Russia, 1913 Regia: Maximilian Garri**

■ **T. it.:** Nove dita; **Scen.:** Maximilian Garri; **E:** Georges Meyer; **Sgfl.:** Česlav Sabinskij; **Int.:** Maximilian Garri (dott. Pavel), Vladimirova (sua moglie Raisa); **Prod.:** Pathé Frères ■ **35mm. L.:** 555 m. **D.:** 31' a 16 f/s. **Bn.** Didascalie francesi / French intertitles ■ **Da:** Cinémathèque Française

Un marito scopre che sua moglie ha un amante già dai primi tempi del matrimonio. Gli si pone un problema doloroso e angosciante: di chi sono le tre bambine di cui egli è il presunto padre? Non lo saprà mai perché la moglie si rifiuta di confessare qualcosa che potrebbe distruggere definitivamente la sua vita familiare. Il marito non ha il coraggio di sopportare un tale futuro e preferisce la morte. Morendo però lascia pesare sui colpevoli un tremendo castigo. Seguendo l'orribile suggestione imposta dal defunto, la donna strangola una dopo l'altra due delle sue figlie. Al risveglio crede che questo crimine spaventoso sia opera del morto, la cui mano mutilata sembra aver impresso le proprie impronte sul collo delle vittime. Il dolore, la paura del morto e della tremenda vendetta che ricade su di loro, rendono la vita dei due amanti un inferno di dolore senza scampo. Per sottrarre la terza figlia al pericolo di morte che la minaccia, l'amante veglia su di lei giorno e notte, scoprendo l'atroce verità. La bambina è salva, ma la madre, sconvolta da questi avvenimenti, muore per una crisi isterica.

Catalogue Pathé

A husband discovers that his wife has had a lover from the early days of their marriage. He is faced with a painful and agonizing problem: whose are the three girls that he is supposed to have fathered? He will never know because his wife refuses to confess something that could definitively destroy her domestic life. The husband does not have the heart to bear such a future and chooses death instead. But in dying he burdens the guilty with a terrible punishment. Obeying the horrific suggestion of the deceased, the woman strangles one after the other, two of her daughters. When she awakens she believes that this frightful crime is the work of the dead man, whose mutilated hand seems to have left its mark on the victim's neck. The pain and the fear of the dead man and of the tremendous revenge that hangs over them renders the lover's lives a painful hell with no way out. To rescue the third child from the danger of death that hangs over her, the lover watches over her day and night, discovering the awful truth. The child is safe but the mother, deranged by events, dies in a fit of hysterics.

Catalogue Pathé

MINAH LA SERVANTE FAIT SON MARCHÉ Francia, 1914

■ Prod.: Oriental Film - Pathé Frères ■ 35mm. L.: 112 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

Qui, il soggetto non è che un pretesto per far sfilare sotto i nostri occhi affascinanti la scenografia animata di un paese incantevole. Interpretato da artisti locali, questo film offre qua e là dei quadri tipici, dei dettagli curiosi e intimi della vita nelle Indie, che piaceranno agli amanti di scene documentaristiche.
Catalogue Pathé

IM LEBENSWIRBEL Germania, 1916 Regia: Heinz Schall

■ Scen.: Louis Levy; Int.: Asta Nielsen (Lena), Bruno Eichgrün, Walter Wolffgram; Prod.: Neutral-Film ■ 35mm. D.: 75' a 18 f/s. Bn. Imbibito / Tinted. Didascalie olandesi / Dutch intertitles
■ Da: Nederlands Filmmuseum

Lena è una giovane donna vivace ed estroversa, con un marito più anziano di lei e un amante al quale ha ceduto dopo lunghe insistenze. Quando però il marito si ammala gravemente, Lena decide di troncargli la relazione. Poi il marito muore. Dopo un po' di tempo, Lena accetta di nuovo la corte di un uomo e si fida ufficialmente con lui, senza sapere che questo è il fratello del suo antico amante. L'amore si riaccende improvvisamente, ma i due vanno incontro a un finale tragico.

«(...) Asta Nielsen ha celebrato il suo risveglio dal lungo sonno invernale... la massima forza drammatica è qui unita al più minuzioso lavoro di precisione. È la maestra del naturalismo. La sua mano nervosa è dispensatrice di emozioni talmente sottili che la stessa parola sarebbe troppo pesante per esprimerle» (*Der Film*, 1918).

LUCCIOLA Italia, 1917 Regia: Augusto Genina

■ Sog.: Augusto Genina, F. Maria Martini; Scen.: Augusto Genina; F.: Narciso Maffei; Scgf.: Giulio Folchi; Int.: Fernanda Negri-Pouget (Lucciola), Elena Makowska, Enrico Roma, Francesco Cacace, Franz Sala, Umberto Scalpellini, Mario Sajo, Paolo Wullmann, Oreste Bilancia, Nella Tessieri-Frediani, sig.ra Giorgi; Prod.: Ambrosio-film ■ 35mm. L.: 1500 m. ca. D.: 82' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Lobster Films ■ Copia restaurata presso L'Immagine Ritrovata nel 2005 a partire da positivo nitrato conservato dalla Lobster Films / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2005 from a positive nitrate held by Lobster Films

“Lucciola è una fanciulla strana, un fiore sbocciato nel letame, che tuttavia cresce rigogliosa e si mantiene fresca e pura nella sozzura di tutti gli ambienti sociali ove il destino e la miseria la fanno passare”. Così inizia un volantino pubblicitario che veniva distribuito agli spettatori di questo film, uno dei maggiori successi della stagione cinematografica del 1917. Fernanda Negri-Pouget avrebbe dovuto essere l'interprete del precedente film di Genina, *La signorina Ciclone*, al quale fu costretta a rinunciare perché già impegnata in altri due film; accettò volentieri di essere la protagonista di *Lucciola* e del successivo *Maschiaccio*, sempre con lo stesso regista. Francesco Savio giudica la Negri-Pouget una sorta di Mary Pickford italiana, senza lo stucchevole convenzionalismo della “fidanzata d'America”; attiva alla Cines fin dal 1907, agli inizi della sua carriera cinematografica aveva dato vita a personaggi di estenuato patetismo ma si rivelò attrice di vivace e personale temperamento, affrontando con geniale aderenza ruoli di indiadolata adolescente in alcune briose commedie degli ultimi anni Dieci.
Vittorio Martinelli

Here, the story is nothing more than a pretext for fascinating the audience with the lively scenery of an enchanted land. Starring local artists, this film offers a series of typical scenes and curious, intimate details of life in the Indies and is guaranteed to delight documentary lovers.
Catalogue Pathé

Lena is a young vivacious and outgoing woman with an older husband and a lover who she gave in to after repeated requests. But when the husband falls seriously ill, Lena decides to break off the relationship. Then the husband dies. After some time Lena once again accepts the attentions of a man and gets officially engaged to him without knowing that he is her old lover's brother. Love blossoms suddenly but the two are headed for a tragic end.

«(...) Asta Nielsen has celebrated her awakening from the long winter sleep... the utmost dramatic force is here married with extremely meticulous precision work. She is the master of naturalism. Her nervous hand dispenses such subtle emotions that mere words would be too clumsy to express them» (*Der Film*, 1918).

“Lucciola is a strange girl. She is a flower that has bloomed in the dirt, a girl who manages to thrive and remain fresh and pure in the squalor of all the social environments into which destiny and poverty force her”. This is how the blurb begins on the handout given to the audience of this film which became one of the biggest cinema successes of 1917. Fernanda Negri-Pouget had been cast as the heroine for Genina's previous movie, *La signorina Ciclone* but she could not accept the part as she was already starring in two other movies. So when she was offered the part of Lucciola she accepted happily, as she did when the same director offered her the leading role in his next film, *Maschiaccio*. Francesco Savio described Fernanda Negri-Pouget as a kind of Italian Mary Pickford without the sickly-sweet conventionalism of the “American fiancée”. She began working at Cines in 1907, and at the start of her cinema career she tended to play characters distinguished by their languid sentimentality but when she was later asked to play a series of wild adolescent roles in riotous comedies at the end of the decade she showed she was a lively actress with a clearly independent spirit.
Vittorio Martinelli

TIH MINH Francia, 1918 Regia: Louis Feuillade

■ 1° ep.: *Le Philtre d'oublie*; 2° ep.: *Deux drames dans la nuit*; 3° ep.: *Les Mystères de la villa Circé*; 4° ep.: *L'Homme dans la malle*; 5° ep.: *Chez les fous*; 6° ep.: *Les Oiseaux de nuit*; 7° ep.: *L'évocation*; 8° ep.: *Sous le voile*; 9° ep.: *La Branche de salut*; 10° ep.: *Mercredi 13*; 11° ep.: *Le Document 29*; 12° ep.: *Justice*; Scen.: Louis Feuillade e G. Le Faure; Op.: Klausse; M.: Klausse; Int.: Mary Harald (Tih Minh), René Cresté (Jacques d'Athys), Louis Leubas (Kistna), Edouard Mathé (sir Francis Grey), Gaston Michel (dott. Gilson), Georges Biscot (Placide), Marquet (dott. Clauzel), Emile André (dott. Davesne), Manuel Caméré (un indù), Georgette Faraboni (Dolorès Primolini), Jane Rollette (Rosette), Mme de la Croix (Mme d'Athys), G. Lugane (Jane d'Athys); Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 8081 m. D.: 397' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Gaumont-Pathé ■ 1° ep. D.: 50'; 2° ep. D.: 30'; 3° ep. D.: 37'; 4° ep. D.: 30'; 5° ep. D.: 27'; 6° ep. D.: 31'; 7° ep. D.: 27'; 8° ep. D.: 29'; 9° ep. D.: 30'; 10° ep. D.: 37'; 11° ep. D.: 31'; 12° ep. D.: 33'

Lo schema complessivo della trama di *Tih Minh* si basa su un doppio filo conduttore. Il primo è sentimentale e ha lo scopo di portare a buon fine il matrimonio fra Tih Minh e Jacques. Il secondo invece è poliziesco (e politico) e ruota intorno a un documento segreto: bisogna impedire che i "cattivi" se ne impossessino. (...) Il racconto è costruito in modo tale che la ragazza (Tih Minh) ha la stessa rilevanza narrativa dei documenti segreti: entrambi sono di origine orientale, entrambi saranno sbalottati fra i due campi. I due fili dell'intrigo si svolgono parallelamente, senza che l'uno sia davvero indispensabile all'altro, ma gli sceneggiatori si sono ingegnati per legarli strettamente dall'inizio alla fine del film. (...) Il film è diviso in dodici episodi, quasi tutti costruiti su un punto interrogativo finale spesso artificioso: in certi momenti il racconto potrebbe arrestarsi, ed è necessario trovare un sistema di rilanci per far ripartire l'azione. Nella maggior parte dei casi si tratta di un rapimento (di oggetti o persone), che avviene quando tutto potrebbe sistemarsi.

Il secondo "motore" dell'intrigo è la dilazione: fino a che i banditi non vengono arrestati, il film può andare avanti... e potrebbe durare moltissimo. In effetti il racconto termina quando gli sceneggiatori ne hanno abbastanza: nell'undicesimo episodio decidono che gli inglesi hanno recuperato il tesoro di guerra; e nel dodicesimo fanno in modo che i cattivi si uccidano tra di loro, come in un buon vecchio Hergé (c'è dell'Hergé in Feuillade), permettendo così all'eroe di conservare le mani pulite.

François de la Breteque, *Cahiers de la Cinémathèque*, n. 33/34, 1981

Alcuni spunti per ulteriori riferimenti.

Tih-Minh: Opulenza e Terrore; la Villa come Prigione e come Rifugio (cfr. *L'anno scorso a Marienbad* e *L'angelo sterminatore*); Servi che sovvertono il rapporto con i loro Padroni (cfr. *Il servo*); l'Espressionismo verso il Terzo Mondo, e Viceversa (cfr. il progetto welliesiano di *Cuore di tenebra*, *Apocalypse Now*, *Blade Runner*...)

Jonathan Rosenbaum, *Velvet Light Trap*, Spring 1996

The plot structure of *Tih Minh* has two underlying themes. The first is sentimental and its purpose is to ensure that the marriage between Tih Minh and Jacques has a happy ending. The second is a detective (and political) story involving the importance of stopping the bad guys from getting hold of a secret document. (...) The story is constructed in such a way that the girl (Tih Minh) has the same narrative importance as the secret documents: both are oriental and both are tossed about between the two sides. The two threads run parallel to each other throughout the plot without either of them being dependent on the other. Despite this the screenwriters ingeniously succeeded in closely interweaving the two themes from the beginning to the end of the film. (...)

The film is divided into twelve episodes nearly all of which conclude with an often rather artificial cliff-hanger ending. At various moments the story seems to come to an end and needs to be kick started to get the action going again. This is usually done by introducing a robbery or kidnapping when everything could have ended quite happily.

The other "driver" that keeps the plot going is deferral: until the bandits are arrested the film can keep going and last more or less forever. In fact the story only ends when the screenwriters seem to have had enough. In the eleventh episode they decide that the English have recovered the war booty and in the twelfth they make the bad guys kill each other off, just as in a good old Hergé story (and the influence of Hergé is clearly present in Feuillade), allowing the hero to leave the stage without getting his hands dirty.

François de la Breteque, *Cahiers de la Cinémathèque*, n. 33/34, 1981

A few topics for further cross-referencing.

Tih-Minh: Opulence and Terror; the Villa as Prison and as Refuge (cf. *Last Year at Marienbad* and *The Exterminating Angel*); Servants Outclassing Their Masters (cf. *The Servant*); Expressionism Comes to the Third World, and Vice Versa (cf. Orson Welles' *Heart of Darkness* project, *Apocalypse Now*, *Blade Runner*...).

Jonathan Rosenbaum, *Velvet Light Trap*, Spring 1996

DAS BABY Austria, 1918 Regia: Hans Karl Breslauer

■ Int.: Rudolf Merstallinger (Hans), Therese Frank (l'infermiera), Hans Moser (lo zio di Hans); Prod.: Sascha Filmindustrie AG ■ 35mm. L.: 288 m. D.: 16' a 16 f/s. Col. Virato / Toned. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum ■ Copia restaurata nel 2002 / Print restored in 2002

Das Baby è una tipica allegoria sulle angosce maschili nell'era post-bellica, che qui assume la forma di una commedia. Hans, un uomo di bassa statura (che si crede però un grande seduttore), si innamora di una balia corpulenta e baldanzosa. Visto che la donna rifiuta le sue avance, l'uomo regredisce e finisce per comportarsi come un neonato. In questo modo riesce a diventare intimo con l'oggetto del suo desiderio in un modo che oggi probabilmente definiremmo "perverso"...

Il finale mancante del film probabilmente contiene la conclusione della scenetta, visto che in una delle trame secondarie lo zio di Hans minaccia il nipote di negargli ogni aiuto economico se egli non riuscirà a farlo ridere un'ultima volta. Vediamo la sua immagine sovrainpressa che si delinea minacciosa sopra il letto, con proporzioni esasperate, come solo il cinema può fare. In seguito, il volto del vecchio diventerà molto popolare tra le generazioni di spettatori tedeschi e austriaci: *Das Baby* contiene infatti la prima apparizione cinematografica di Hans Moser.

Michael Loebenstein – Österreichisches Filmmuseum

Das Baby is a typical post-war allegory on male angst – presented here in the genre of broad comedy. Hans, a man of short stature (who nevertheless pictures himself as a womanizer) falls in love with a big, bold wet-nurse. As she refuses his advances he literally regresses to infancy and poses as a baby. Thus he manages to become intimate with the object of his affection in a way we today could easily call 'perverted'...

The missing ending of the film supposedly has concluded the joke, since a subplot involves Hans' uncle who threatens to withdraw his financial backing unless his nephew makes him laugh once more. In a nicely done superimposition his image is looming – larger than life, as only cinema can present it – over the dreamers bed. The old man's face later became popular with generations of Austrian and German movie audiences – *Das Baby* features the earliest known screen appearance of Hans Moser.

Michael Loebenstein – Österreichisches Filmmuseum

DER MANDARIN Austria, 1919 Regia: Fritz Freisler

■ T. it.: Il mandarino; Scen.: Paul Frank, Fritz Freisler; Int.: Karl Götz (barone von Stroom), Harry Walden, Gretel Ruth, Hilde Radnay, Trude Merly, Cornelia Haszay, Nectar Flondor; Prod.: Sascha Filmindustrie AG ■ 35mm. L.: 1115 m. D.: 61' a 16 f/s. Col. Virato / Toned. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Österreichisches Filmmuseum ■ Copia restaurata nel 2004 dal Österreichisches Filmmuseum e dalla George Eastman House / Print restored in 2004 by Austrian Filmmuseum and the George Eastman House

Un paio di anni fa, è stata rinvenuta una copia di un film muto in una donazione fatta da un collezionista italo-americano alla George Eastman House. La copia era intitolata *Il mandarino* e risultò essere un'importante scoperta per la storia del cinema austriaco. *Il mandarino* era ovviamente il nome di una copia distribuita in Italia, che conteneva parte del lungometraggio austriaco *Der Mandarin* (1919), diretto da Fritz Freisler e a lungo creduto perduto. Appartenente a un'ondata del cinema austriaco incentrata su storie di ipnosi, devianza sessuale, disturbi da traumi (post-bellici) e pazzia, *Der Mandarin* narra la storia dell'arrogante barone von Stroom (interpretato dal meraviglioso Karl Götz) che sigla un patto con le forze magiche attraverso la figura di un mandarino. Il successo che il barone riscuote tra le donne determina il suo crollo e lo fa finire in un manicomio di Vienna, dove racconta la sua storia. Fondendo i tratti del racconto pre-espressionista con il tema dell'angoscia maschile post-bellica, *Der Mandarin* ci offre anche un prezioso ritratto della Vienna di fine anni '10: cupa, con i suoi vicoli stretti, le architetture *Jugendstil* e i saloni dell'aristocrazia già in declino.

Michael Loebenstein – Österreichisches Filmmuseum

A couple of years ago a silent film print was found in an Italian-American film collector's donation to George Eastman House. The print was titled *Il mandarino* and turned out to be an important find for Austrian film history. *Il mandarino* obviously was an Italian distribution print, made from the longer Austrian feature *Der Mandarin* (1919), directed by Fritz Freisler and long considered to be lost.

Part of a wave of Austrian films about hypnosis, sexual deviance and (post-war) traumatic disorders and lunacy, *Der Mandarin* is the tale of arrogant Baron von Stroom (played by the marvellous Karl Götz) who forges a pact with magic forces through a small mandarin. Success with women leads to the baron's fall and into Vienna's asylum, where he recounts his story. Mixing a pre-expressionist tale with the theme of post-war male anxiety, *Der Mandarin* also provides today's audiences with a record of Vienna in the late 1910s – dark, suburban alleys, *Jugendstil* architecture and the salons of an aristocracy already in demise.

Michael Loebenstein – Österreichisches Filmmuseum

BROKEN BLOSSOMS Usa, 1919 Regia: David W. Griffith

■ **T.it.:** Il giglio infranto; **Sog.:** dal racconto "The Chink and the Child" di Thomas Burke; **Scen.:** David W. Griffith; **E:** Gottlieb W. Bitzer, Karl Brown; **M.:** James Smith, Rose Smith; **Scgf.:** Joseph Stringer; **Effetti speciali:** Hendrik Sartov; **Int.:** Lillian Gish (Lucy Burrows), Richard Barthelmess (Cheng Huan), Donald Crisp (Battling Burrows), Arthur Howard (il manager di Burrows), Edward Peil Sr. (Evil Eye), George Beranger (lo spione), Norman Selby (il pugile); Ernest Butterworth; **Prod.:** D. W. Griffith ■ **35mm. D.:** 90' a 19 f/s. **Bn. Didascalie inglesi / English intertitles**
 ■ **Da:** Museum of Modern Art ■ **Copia restaurata nel 1989 / Print restored in 1989**

Arrivò la grande serata. La sala era gremita all'inverosimile di tutti i nomi più o meno noti di Hollywood, più molti altri venuti da New York, giornalisti e critici cinematografici. Giunse l'ora in cui dovevano abbassarsi le luci e alzarsi il sipario. Ma le luci rimasero accese e il sipario abbassato. Per qualche motivo Griffith era rimasto incantato dal suono delle balalaïke di un'orchestra che aveva sentito a New York, e si era convinto che nessun'altra orchestra avrebbe potuto dar meglio vita alle musiche che aveva in mente per *Broken Blossoms*. Il treno che doveva portare l'orchestra a Los Angeles era in ritardo, trattenuto da qualche futile incidente. (...)

Alla fine, con le loro barbe lunghe e i vestiti da viaggio trasandati al posto degli abiti formali che ci si sarebbe aspettati da qualsiasi altra orchestra decente, i russi iniziarono a fare capolino attraverso la piccola porta che portava alla buca dell'orchestra. Un sospiro di sollievo si diffuse tra il pubblico. I russi presero posto, sedendosi casualmente nella sedia libera più vicina. Non c'era nessuno spartito. Avrebbero suonato la loro musica, che conoscevano a memoria, guidati da uno dei musicisti che non avevo mai visto prima. Le luci si abbassarono, ma non completamente. L'intera sala era avvolta da una strana luce bluastra, quasi soprannaturale, che sembrava provenire da ogni parte: dal lampadario, dalle luci sulle balconate, dai riflettori. Tutto aveva un che di misterioso. Dalle balalaïke iniziò a uscire una strana melodia ipnotica, tremolante, come un lamento. Non riuscivo a riconoscerla, anche se avevo un'ottima familiarità con la musica russa. Doveva trattarsi di qualche motivo tradizionale che non era ancora stato fissato su uno spartito e rielaborato da qualche strumentista o arrangiatore di gusto occidentale. Il sipario si sollevò con un sussurro rivelando lo schermo, che non era affatto bianco ma anch'esso avvolto in quella strana luce blu soffusa che proveniva dai riflettori posti tutt'attorno alla parte interna dell'arcoscenico. Poi le immagini iniziarono ad apparire in dissolvenza sullo schermo, svelando la scena che avevo ripreso io, grazie a una speciale licenza dall'esercito, ma con un effetto del tutto diverso. Avevo visto la stessa scena in una sala di proiezione piccola e scura, su uno schermo bianco bordato di nero e nel silenzio interrotto solo dal ronzio del proiettore. Era come una visione di oro che fluttuava in una nebbia velata di blu, una visione che sembrava stendersi e dispiegarsi sempre più, fin dove la mente poteva arrivare. Il tremolio della musica echeggiava quello dell'acqua. Il lento moto del fiume era come l'infinito scorrere del tempo. Si poteva udire lo stupore del pubblico mentre veniva investito da una bellezza assoluta.

Karl Brown, *Adventures with D. W. Griffith*, Da Capo, 1973

Questa nuova partitura per *Broken Blossoms* è stata commissionata dalla Cinémathèque Québécoise nel 2000. La versione presentata quest'anno al *Cinema Ritrovato* è stata composta

The great night came. The place was crowded to the rafters with everybody who was anybody in Hollywood, plus not a few from New York, newspaper people and magazine reviewers. The hour came for the lights to dim and the curtain to rise. But no lights dimmed and no curtains rose. For some reason Griffith had become entranced by the music of a balalaïka orchestra he had heard in New York, and nothing would do but that particular orchestra to play his idea of the only music for *Broken Blossoms*. The train bringing this orchestra to Los Angeles was late, delayed by some trifling accident or other. (...)

Finally the Russians, beards and all, dressed in their shabby traveling clothes and not in the proper black ties of any decent orchestra, began to poke their heads up through the little doorway that led into the orchestra pit. A sigh of relief swept through the audience. The Russians spread out, taking whatever seats were handy. There was no score. They were going to play their own music, learned by heart, under the direction of a leader I had never seen before. The houselights dimmed, but not entirely so. Instead of darkness, the entire auditorium was suffused with a strange, unearthly blue that seemed to come from everywhere – from the chandelier, from the spots ranged along the balconies, from the footlights. There was something eerily supernatural about it. The balalaïkas began to whimper a strange, haunting, shimmering melody. I could not place it, although I knew Russian music quite well. It must have been some traditional folk tune not yet committed to paper and to the improvements of Western-trained arrangers and instrumentalists. The big curtain whispered upward, revealing the screen, which was not at all white but bathed in that strange, all-suffusing blue coming from the spots arranged around the inside of the proscenium arch. Then the picture came on in a slow fade that revealed the scene I had been released from the army to make – but with what a difference. I had seen it in a black-painted little projection room on a white screen with black edges and in silence broken only by the whirring of the projection machine. This was a vision of gold swimming in misty blue, a vision that seemed to reach on and on and on, far and away, as far as the mind could reach. The shimmering music echoed the shimmering of the water. The slow movement of the river was the endless motion of time itself. You could hear a gasp from the audience at the impact of pure beauty.

Karl Brown, *Adventures with D. W. Griffith*, Da Capo, 1973

This new score for *Broken Blossoms* was commissioned by La Cinémathèque Québécoise in the year 2000. The version presented this year at *Il Cinema Ritrovato* was written specifically for the occasion. The music of *Broken Blossoms* seeks to reflect as far as possible the suffering of the characters, alternating moments of tenderness with violence. The choice of a string orchestra is signi-

appositamente per l'occasione. Le musiche di *Broken Blossoms* cercano di riflettere quanto più possibile il profondo dolore dei personaggi, alternando momenti di estrema dolcezza e violenza. La scelta di un'orchestra di archi è quindi significativa e garantisce alla partitura un'omogeneità sonora unica e l'espressività richiesta dal film. Il violino solista conferisce maggiore intimità, mentre il piano contrasta con gli elementi percussivi. Il linguaggio musicale utilizzato spazia dal romantico al contemporaneo, con un certo carattere proprio della musica popolare cinese.

Gabriel Thibaudeau

THE FALSE FACES Usa, 1919 Regia: Irvin V. Willat

■ Sog.: dal romanzo "The False Faces: Further Adventures from the History of the Lone Wolf" di Louis Joseph Vance; Scen.: Irvin V. Willat; E: Edwin V. Willat, Paul Eagler; M.: Duncan Mansfield; Scgf.: G. Harold Percival; Int.: Henry B. Walthall (Michael Lanyard, "The Lone Wolf"), Mary Anderson (Cecilia Brooke), Lon Chaney (Karl Ekstrom), Milton Ross (Ralph Crane), Thornton Edwards (tenente Thackeray), William Bowman (capitano Osborne), Garry McGarry, Ernest Pasque; Prod.: Thomas H. Ince per Paramount Pictures ■ 35mm. L.: 1672 m. D.: 82' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Collaborai con la General Electric di New York per creare una lampada a incandescenza che facesse al caso nostro; le prime avevano una luce troppo gialla. Allestimo uno studio per le riprese a New York con un gruppo di Cooper-Hewitt e usammo anche un gran numero di lampade a incandescenza. Girai un film e il risultato era soddisfacente, tanto era in bianco e nero e la qualità del colore non faceva una grande differenza. Ma erano necessarie altre luci e mi ricordo che faceva un gran caldo. [Il film era] *The False Faces* con Henry Walthall. In quel periodo lui beveva molto. Girai il film a New York con Walthall e a volte lui era così ubriaco che alla fine non riuscivo a farlo stare in piedi, così ho dovuto abbassare la scenografia e l'ho messo a sedere su una cassa per girare le scene in primo piano, per farlo sembrare in piedi davanti alla finestra, me lo ricordo bene.

Irvin V. Willat, *Film History*, n. 1, 2000

BEYOND THE ROCKS Usa, 1922 Regia: Sam Wood

■ T. it.: L'età d'amare; Sog.: da un racconto di Elinor Glyn; Scen.: Jack Cunningham; E: Alfred Gilks; Int.: Gloria Swanson (Theodora Fitzgerald), Rodolfo Valentino (Lord Bracondale), Edythe Chapman (Lady Bracondale), Alec B. Francis (Captain Fitzgerald), Robert Bolder (Josiah Brown), Gertrude Astor (Morella Winmarleigh), Mabel Van Buren (Mrs. McBride), Helen Dunbar (Lady Ada Fitzgerald), Raymond Brathwayt (Sir Patrick Fitzgerald), Frank R. Butler (Lord Wensleydon), June Elvidge (Lady Anningford); Prod.: Famous Players - Lasky ■ 35mm. L.: 1640 m. D.: 80' a 18 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum ■ Copia restaurata nel 2005 in digitale ad alta definizione a partire dalla copia nitrato, in collaborazione con il laboratorio olandese Haghefilm / Print digitally restored in 2005 in high definition from the nitrate print in collaboration with the Dutch Haghefilm Laboratory

Quattro anni fa il Nederlands Filmmuseum riceve una collezione di film dagli eredi di un collezionista di Haarlem. La collezione conteneva circa duemila rulli, in cattivo stato e senza alcuna forma di inventario o descrizione. Mese dopo mese, pizza dopo pizza, vennero alla luce interessanti titoli in forma di frammenti ma non solo. In uno dei rulli apparve Gloria Swanson e, accanto a lei, Rodolfo Valentino. Non ci volle molto per concludere che si trattava del film *Beyond the Rocks*, l'unico in cui i due appaiono insieme. Il film era stato dato per scomparso da più di mezzo secolo, fatta eccezione per un brevissimo frammento rinvenuto dal Nederlands Filmmu-

ficant: it gives the score a uniquely homogeneous sound and guarantees all the expressivity required by the film. A solo violin adds to the sense of intimacy and the piano contrasts with percussive elements. The musical language used ranges from the romantic to the contemporary with a touch of folk Chinese music.

Gabriel Thibaudeau

I worked with General Electric in New York on producing an incandescent lamp that we could use – the first ones were too yellow. We set up a whole stage in New York with a battery of Cooper-Hewitts, and then used banks of incandescent lights. I shot a picture with it, and it was all right – they were in black and white anyway, colour value didn't make a lot of difference. It took more lights, and was much hotter as I remember it. (...) This one was *The False Faces* with Henry Walthall. He was drinking at the time. I made this picture with Walthall in New York. He'd get so drunk that at the end of the picture I couldn't get him to stand on his feet, so I had the set cut down, and he sat on a box and played the scene close-up of what it was when he was standing by the window, I remember that.

Irvin V. Willat, *Film History*, n. 1, 2000

Four years ago the Nederlands Filmmuseum was given a collection of films by heirs of a Haarlem collector. The collection contained over two thousand reels in poor condition and with no catalogue or description whatsoever. Month after month, reel after reel, fragments of one title after another came to light, and not just fragments either. One of the reels showed Gloria Swanson with none other than Rodolfo Valentino. Obviously the film had to be *Beyond the Rocks*, the only movie the two stars appeared in together. Apart from a short fragment unearthed by the Nederlands Filmmuseum in 1976, the film had been declared lost. So when the

seum nel 1976. Dopo il ritrovamento del primo rullo di *Beyond the Rocks*, la speranza era che non fosse l'ultimo. Alla fine del 2003 con il ritrovamento del sesto e ultimo rullo il film risultò pressoché completo. La copia, cui mancano al più sei o sette minuti, presenta imbibizioni originali e didascalie in olandese.

Giovanna Fossati – Nederlands Filmmuseum

first reel of *Beyond the Rocks* turned up, everyone hoped it would not be the last. At the end of 2003 the sixth and final reel of film was found and now the movie is almost complete and only six or seven minutes are missing from the copy shown here. The tinting is original and the captions are in Dutch.

Giovanna Fossati – Nederlands Filmmuseum

MULHERES DA BEIRA Portogallo, 1922 Regia: Rino Lupo

■ Sog.: dal racconto "A Frecha de Misarela" di Abel Botelho; Scen.: Rino Lupo; E: Artur Costa de Macedo; M.: Marie Meunier, Georges Pallu; Scgf.: Henrique Alegria; Int.: Brunilde Júdice (Aninhas), António Pinheiro (Pedro), Mário Santos (André), Rafael Marques (Fidalgo da Mó/nobile della Macina), Maria Júdice (Madre superiora del convento di Arouca), Celeste Ruth (Clara D'Orsay), Duarte Silva (il mugnaio), Ana De Oliveira; Prod.: Henrique Alegria, Alfredo Nunes de Mattos per Invicta Filmes ■ 35mm. L.: 1663 m. D.: 81' a 18 f/s. Imbibito, virato / Tinted, toned. Didascalie portoghesi / Portuguese intertitles ■ Da: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema ■ Copia restaurata nel 2002 da una copia nitrato colorata, un duplicato negativo del 1942 e alcuni frammenti del negativo camera originale / Print restored in 2002 from a nitrate tinted / toned print, a 1942 dupe negative and some fragments of the original camera negative

Rino Lupo (1884-1934?) è noto per essere l'autore di *Os Lobos* (1923 e 1924 – seconda versione), spesso ritenuto il miglior film muto portoghese, e presentato al *Cinema Ritrovato* l'anno scorso. *Mulheres da Beira* era stato il primo film portoghese di Lupo, girato nel 1921 quasi interamente in esterni sulla catena montuosa di Arouca, vicino a Oporto, interrompendo così la lista che si andava allungando di adattamenti realizzati in studio dalla Invicta Filmes di classici della letteratura portoghese del XIX° secolo. La storia è quella di un'ingenua ragazza di campagna che viene convinta a fuggire da un padre burbero per seguire un ricco agricoltore che ha appena incontrato e che crede il vero amore. Ma il ricco agricoltore ben presto si stanca della sua nuova fiamma e la lascia per una donna più sofisticata. Brunilde Júdice incarna la ragazza ingenua in modo fortemente erotico e sensuale, tono che viene accentuato anche dal modo, decisamente inedito per il cinema portoghese muto, in cui Lupo sfrutta i meravigliosi paesaggi.

Tiago Baptista – Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

Rino Lupo (1884-1934?) was the author of *Os Lobos* (1923 and 1924 – second version), often considered the greatest of all Portuguese silent films, showed at the *Cinema Ritrovato* last year. *Mulheres da Beira* was Lupo's first Portuguese film, shot in 1921 almost entirely on location at the mountain range of Arouca, near Oporto, thus breaking away from Invicta Film's growing list of studio adaptations of Portuguese XIXth century literature. The story tells of a naïve country girl tricked into fleeing her brutal father to follow a rich farmer she has just met and what she believed was true love. But the rich farmer soon grows tired of his new playmate and leaves her for a more sophisticated woman. Brunilde Júdice plays the naïve girl in a strongly erotic and sensual manner that was entirely new to Portuguese cinema and which is accentuated by Lupo's use of the impressive landscape.

Tiago Baptista – Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

BRONENOSEC POTĚMKIN Urss, 1925 Regia: Sergej M. Ejzenštejn

■ T. it.: La corazzata Potëmkin; Scen.: Nina Agadžanova-Šutko, Sergej Ejzenštejn; E: Edouard Tissé; Scgf.: Vasilij Rachal's; Mu.: Edmund Meisel; Ass. R.: Grigorij Aleksandrov; Int.: Aleksandr Antonov (Vakulinčuk), Vladimir Barskij (Golikov, il comandante), Grigorij Aleksandrov (l'ufficiale Guljarovskij), Michail Gomorov (marinaio nel comizio), Aleksandr Levšin, Andrej Fajt, Marusov (ufficiali), Zavitok (il medico di bordo), Ivan Bobrov (marinaio recluta), Konstantin Fel'dman (studente nel comizio), Julija Ejzenštejn (la donna con il porcellino), Aba Glauberman (bambino sulla scalinata), Prokopenko (madre di Aba), Beatrice Vitoldi (madre col passeggino), N. Poltavceva (insegnante in pensione), T. Suvorina (donna anziana sulla scalinata), Zerenin (studente sulla scalinata), marinai della flotta del Mar Nero, abitanti di Odessa; Prod.: Goskino ■ 35mm. L.: 1338 m. D.: 70' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek - Filmmuseum Berlin ■ Copia restaurata nel 2005 / Print restored in 2005 ■ Ricostruzione effettuata nel 2005, coordinata da Enno Patalas in collaborazione con Anna Bohn. Un progetto della "Kulturstiftung des Bundes", con il supporto di Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino, British Film Institute di Londra, Filmmuseum München e Gosfilmofond di Mosca. Supervisione: Stiftung Deutsche Kinemathek - Filmmuseum Berlin / Reconstruction made in 2005, coordinated by Enno Patalas in cooperation with Anna Bohn. A project of "Kulturstiftung des Bundes", supported by Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin, British Film Institut, London, Filmmuseum München and Gosfilmofond of Russia, Moscow. Supervision: Stiftung Deutsche Kinemathek - Filmmuseum Berlin

Ma la *Potëmkin* non è di quelle navi che si possono affondare con dei siluri. Ha levato l'ancora per sempre. Naviga. La sua scia contiene tutto. Gli elementi, le frontiere e gli uomini non possono niente contro di lei, e la sua elica immateriale è di quelle che spezzano gli scogli più aguzzi.

Robert Desnos, *Le Soir*, 26 marzo 1927

Potëmkin is not the type of ship that can be sunk with torpedoes. She has weighed anchor forever. She sails. Her wake contains everything. Elements, borders and mankind are powerless against her and its immaterial propeller can break the sharpest reefs.

Robert Desnos, *Le Soir*, 26 March 1927

Questa nuova versione, realizzata dal Gesamtleitung der Stiftung Deutsche Kinemathek e presentata alla Berlinale 2005 con la musica di Meisel, eseguita dall'orchestra Babelsberg, diretta da Helmut Imig, consta di 1372 inquadrature, 15 in più rispetto alla versione finora più completa (quella sonora del 1976) e 45 in più rispetto alla versione tramandata dal Gosfilmofond. I 146 titoli di testa e didascalie sono per la prima volta conformi all'originale.

Edmund Meisel

Quando nel 1930 Edmund Meisel morì all'età di 36 anni, i suoi estimatori e detrattori (molteplici su entrambi i fronti) furono unanimemente concordi: la musica per il *Potëmkin* di Ejzenštejn, suo esordio come compositore di partiture per il cinema, era il suo capolavoro. Quest'opera diede il via alla sua fama, che si è mantenuta dopo la morte e ha dotato la storia del cinema muto di una leggenda permanente. La musica di Meisel per la *Corazzata*, dimenticata per decenni e riscoperta solo più tardi, aggiunge alla meraviglia del film sul *Potëmkin* una seconda meraviglia: una creazione sonora, che il genio di Meisel ha saputo fondere in un tutto organico, rendendola insostituibile e inseparabile dall'esperienza cinematografica. Il 29 aprile 1926 al Teatro Apollo di Berlino, in occasione della prima tedesca, Meisel presentò la sua partitura, assolutamente rivoluzionaria per il gusto dell'epoca. Composta nell'arco di 12 giorni, trasmetteva al mondo cinematografico un linguaggio musicale che attrasse immediatamente l'attenzione dei berlinesi, accorsi al teatro di Erwin Piscator, dove Meisel già dal 1924 si esibiva come direttore d'orchestra e compositore.

Helmut Imig

Helmut Imig è stato *Kapellmeister* a Osnabrueck, Monaco di Baviera, e con la Filarmonica di Essen. Dal 1985 lavora come *free lance* portando a termine registrazioni radiofoniche ad Amburgo, Colonia, Monaco, Lugano e Lubiana. Punti chiave del suo lavoro sono la musica sperimentale e l'accompagnamento di film muti. Ha composto musica originale nello stile del tempo, ad esempio per i film di Lubitsch *Lady Windermere's Fan* e *So This Is Paris*. Con l'orchestra da film tedesca Babelsberg ha realizzato per la ZDF la direzione della musica di Wolfgang Zeller per il film di Lotte Reiniger *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*.

THE UNHOLY THREE Usa, 1925 Regia: Tod Browning

■ T. it.: I tre; Sog.: Clarence Aaron 'Tod' Robbins; Scen.: Waldemar Young; E.: David Kesson; M.: Daniel J. Gray; Scgf.: Cedric Gibbons, Joseph C. Wright; Int.: Lon Chaney (Echo, il ventriloquo), Mae Busch (Rosie O'Grady), Matt Moore (Hector Mac Donald), Victor McLaglen (Hercules), Harry Earles (Tweedledee), Matthew Betz (detective Regan), Edward Connelly (il giudice), William Humphreys (avvocato della difesa), E. Alyn Warren (avvocato dell'accusa); Prod.: Tod Browning per MGM ■ 35mm. L.: 1981 m. D.: 87' a 20 f/s. Col. Versione inglese / English version ■ Da: George Eastman House, con il permesso di Hollywood Classics ■ Copia restaurata nel 2005 / Print restored in 2005

Prima di tutto è una storia da urlo. (...) E poi c'è un'altra cosa su questo film. Ed è Lon Chaney che svetta su tutto quanto un milione di dollari. L'ha già fatto prima, ma sempre con un qualche make-up più o meno grottesco. Niente make-up questa volta. Non è ingobbito, non è senza gambe, non ha questa, quella o quell'altra deformità. È soltanto Lon Chaney ed è grande. Di certo avrà fatto fatica a convincerli che un Lon Chaney nudo e crudo sarebbe stato

This new version by the Gesamtleitung der Stiftung Deutsche Kinemathek, presented at the Berlinale 2005 with Meisel's music executed by the Babelsberg orchestra under the direction of Helmut Imig consists of 1372 shots, 15 more than the previous version (the 1976 sound version) and 45 more than the version handed down by the Gosfilmofond. The 146 opening credits and intertitles are, for the first time, in keeping with the original.

Edmund Meisel

When Edmund Meisel died in 1930 at the age of 36, his admirers and detractors (many on both sides) unanimously agreed on one thing: the music for Ejzenštejn's *Potëmkin*, his debut as a film composer, was his masterpiece. This work brought him fame that has lasted beyond his death and provided silent cinema with a permanent legend. Meisel's music for the *Battleship*, forgotten for decades and only later rediscovered, adds a second dimension of wonder to the wonder of the film about the *Potëmkin*: a sonic creation that Meisel's genius was able to fuse into an organic whole, rendering it irreplaceable and inseparable from the cinematic experience. On 29 April 1926 at the German premiere in Berlin's Teatro Apollo Meisel presented his score, which was utterly revolutionary for the period. Composed over 12 days it conveyed to the cinematic world a musical language that immediately drew the attention of the Berlin audiences who now flocked to the Erwin Piscator theatre where Meisel, as of 1924, had been performing as orchestra director and composer.

Helmut Imig

Helmut Imig was *Kapellmeister* in Osnabrueck, Munich, and with the Essen Philharmonic. Since 1985 he has worked free lance completing radio recordings in Hamburg, Cologne, Munich, Lugano and Lubiana. The key points of his work are experimental music and the accompaniment of silent films. He has composed original music in the style of the period for Lubitsch's *Lady Windermere's Fan* and *So This Is Paris*. With the German Babelsberg film orchestra he has directed, for ZDF, the music of Wolfgang Zeller for Lotte Reiniger's film *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*.

It is a wow of a story in the first place. (...) And there's another thing about this picture and that is that Lon Chaney stands out like a million dollars. He's done that before, but always with a more or less grotesque make-up. No make-up this time. He isn't all hunched up, he isn't legless, he isn't this, that or the other thing in deformities. He's just Lon Chaney and he's great. He must have had a hard time convincing 'em that as just plain Lon Chaney he

grande quanto un Lon Chaney con questa, quella o quell'altra forma di menomazione, ma da adesso in poi sarà tutta un'altra storia. La liberazione finale di Echo è la sola cosa inconsistente in tutta la storia, perché di certo lui è stato complice nell'omicidio e i tribunali di solito non sono così benevoli, soprattutto quando i due colpevoli sono morti e sono usciti di scena prima ancora che la legge provasse a mettergli le mani addosso.

Ma ragazzi, questo è un film – e che film!

Fred., *Variety*, August 5, 1925

could be as great as though he was this, that or the other form of a cripple, but from now on it's going to be another story. The turning loose of Echo by the courts is about the only inconsistent fact in the whole darn yarn, for he certainly was an accessory before the fact in the murder if there ever was one, and the courts don't turn loose boys out, especially after the two murderers are dead and out of the way without the courts having had a chance at them.

But boys, it's a picture – and what a picture!

Fred., *Variety*, August 5, 1925

PO ZAKONU Russia, 1926 Regia: Lev Kulešov

■ T. alt.: *Dura Lex*; Sog.: dal racconto di Jack London "The Unexpected"; Scen.: Lev Kulešov, Viktor Šklovskij; E: Kostantin Kuznecov; M.: Lev Kulešov; Scgf.: Isaak Mahlis; Int.: Aleksandra Hohlova (Edith Nilsen), Sergej Komarov (Hans Nilsen), Vladimir Fogel' (Michael Deinin), Porfirij Podobed (Detci), Petr Galadžev (Herke); Prod.: Goskino ■ 35mm. L.: 1656 m. D.: 81' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi e tedesche / French and German intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

La precisione matematica di ogni gesto e di ogni movimento contribuisce all'effetto globale prodotto da ogni personaggio e da ogni episodio. Nel suo studio, Kulešov insegnava a considerare le mani, le braccia, le gambe, come le parti più espressive del corpo di un attore e nel film i movimenti contribuiscono a creare la tensione in egual misura della mimica facciale. La stessa intensità di "rappresentazione" della Hohlova e di Fogel', sbalorditiva per la critica straniera, provò semplicemente quanta ragione avesse Kulešov di evitare ogni "rappresentazione". Perfino Šklovskij, pur avendo lavorato alla preparazione del film in tutti i suoi stadi, confessò: "Kulešov ha ottenuto con questo film un risultato più grande di quanto io non mi aspettassi". Per parafrasare il giudizio di Edmund Wilson su Turgenev, Kulešov in un solo film ha perfezionato "l'arte moderna di fare della critica sociale attraverso una narrazione che è presentata oggettivamente, organizzata con parsimonia ed esposta in uno stile raffinato ed elegante".

Jay Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Il Saggiatore, 1964

The mathematical precision of every gesture and movement contributes to the total effect of each character and episode. Kulešov taught his workshop that the hands, arms and legs are the most expressive parts of the film actor's body and we can observe that their movements create as much of the film's tension as does the facial expression. The same intensity of 'performance' by Hohlova and Fogel' that amazed critics only proved how correct was Kulešov's avoidance of 'performance'. Even Šklovskij, who had worked in all stages of the film's preparation, confessed, "Kulešov made more out of the film than I expected." To paraphrase Edmund Wilson's estimate of Turgenev, Kulešov in one film had perfected "the modern art of implying social criticism through a narrative that is presented objectively, organized economically, and beautifully polished in style".

Jay Leyda, *Kino*, George Allen & Unwin, 1960

LE MARIAGE DE Mlle BEULEMANS Francia, 1926-27 Regia: Julien Duvivier

■ Sog.: dall'omonima commedia di Jean François [Frantz] Fanson e Fernand Wicheler; Scen.: Julien Duvivier; E: René Guychard, Armand Thirard; Scgf.: Fernand Delattre; Int.: Andrée Brabant (Suzanne Beulemans), Jean Dehelly (Albert Delpierre), Gustave Libeau (Beulemans), Suzanne Christy (Anna), Barency (M. Meulemeester), Hubert Daix (Morinax), Gaston Dérigal (M. Delpierre), René Lefèvre (Séraphin Meulemeester), Jean Diéner, Léon Malavier, Dina Valence (Mme Beulemans), Mme Maryanne (Isabelle), Jane Pierson, Esther Delterre, Maud de la Vault; Prod.: Marcel Vandal e Charles Delac per Film d'Art ■ 35mm. L.: 1934 m. D.: 91' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Copia restaurata nel 1988 / Print restored in 1988

L'adattamento cinematografico de *Le mariage de Mlle Beulemans* era una scommessa perché la pièce teatrale è tutta basata sulla differenza di accenti, e questo è a priori in traducibile in un film muto. Julien Duvivier trova la soluzione: trasferisce una parte delle differenze nel modo di comportarsi dei personaggi, e utilizza anche dei cartelli con caratteri diversi; quelli che riproducono la parlantina più autenticamente belga sono disegnati con ingenui tratti infantili, mentre gli altri hanno caratteri tipografici tradizionali. Mal accetto all'inizio, il damerino sbarcato da Parigi finirà con lo sposare la figlia del birraio e ovviamente parlerà "belga" anche lui.

Hubert Niogret, *Julien Duvivier*, Il Castoro, 1996

The cinematic version of *Le mariage de Mlle Beulemans* was a gamble because the theatre play was entirely based on different accents and this is a priori untranslatable in a silent film. Julien Duvivier found the solution: he transferred part of the differences into the character's behaviour and even used captions with different fonts. Those that reproduced the authentically Belgian loquaciousness were drawn with naive infantile strokes whilst the others had traditional characters. The unwelcome dandy from Paris ends up marrying the beer-house keeper's daughter and, obviously, speaks Belgian too.

Hubert Niogret, *Julien Duvivier*, Il Castoro, 1996

Sebbene si tratti di una produzione prettamente francese, questo primo adattamento della pièce di Fonson e Wicheler prende a prestito dal Belgio un buon numero di elementi: il soggetto, ovviamente, ma anche la maggior parte degli attori e i paesaggi di Bruxelles (anche se per carenza di teatri di posa in questo paese, da quando Machelen aveva chiuso i battenti, gli interni sono stati girati a Parigi): il regista Duvivier infatti ci teneva molto al colore locale. Certo – siamo nel 1927 – manca il famoso “accento di Bruxelles”. “Ma no – rispondeva uno dei produttori al giornalista che gli faceva l’osservazione – l’accento vibra nelle immagini di Duvivier”.

Francis Bolen, *Histoire authentique du cinéma belge*, Memo & Codec, 1978

Even though it is a purely French production, this first adaptation of Fonson and Wicheler’s play borrows quite a few elements from Belgium: the story, obviously, but also the majority of actors and the landscapes of Brussels (even if the interiors were shot in Paris as, since Machelen closed down, there was a lack of studios in the country). Duvivier, the director, placed a great deal of importance on local colour. Of course – in 1927 – the famous “Brussels accent” was missing. “Not at all – replied one of the producers to the journalist that pointed this out – the accent vibrates in Duvivier’s images”.

Francis Bolen, *Histoire authentique du cinéma belge*, Memo & Codec, 1978

LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN Francia, 1928 Regia: Germaine Dulac

■ Scen.: Antonin Artaud; E: Paul Parguel; Ass. R.: Louis Ronjat; Int.: Alex Allin, Genica Athanasiou, Lucien Bataille ■ 35mm. L.: 963 m. D.: 40' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum, con il permesso di Mr Mareau ■ Copia restaurata nel 2004 in collaborazione con Lightcone, ZDF e Arte / Print restored in 2004 in collaboration with Lightcone, ZDF and Arte

Questo soggetto non è la riproduzione di un sogno e non deve affatto essere considerato come tale. Non cercherò di scusarne l’apparente incoerenza con la facile scappatoia dei sogni. I sogni hanno più che una loro logica. Hanno una loro vita, di cui non appare più che un’intelligente e oscura verità. Questo soggetto ricerca la verità oscura dello spirito in immagini fatte unicamente da se stesse, e che non traggono il loro senso dalla situazione in cui si sviluppano ma da una sorta di necessità interiore e potente che le proietta nella luce di un’evidenza inoppugnabile. La pelle umana delle cose, il derma della realtà, ecco con cosa il cinema gioca innanzi tutto. Esso esalta la materia e ce la fa apparire nella sua spiritualità profonda, nelle sue relazioni con lo spirito da cui essa stessa discende. Le immagini nascono, si deducono le une dalle altre in quanto immagini, impongono una sintesi obiettiva più penetrante di qualsiasi astrazione, creano mondi che non domandano niente a nessuno.

Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1978

This film is not the reproduction of a dream and should not be considered as such. I will not try to justify its apparent inconsistency with the easy excuse of a dream. Dreams have undoubtedly their own logic. They have their own life even if we can grasp little more than an intelligent and dark truth of this life. This film attempts to capture the darkness of the spirit through images made up only of themselves, images that do not take their meaning from the situation in which they develop, but from a kind of powerful inner need that sends them into the light with undeniable clarity. The human skin of things, the dermis of reality, that’s what the cinema plays on more than anything else. It exalts the subject matter and shows it to us in its profound spirituality, in its relationship with the spirit it descends from. Images are born, they are deduced from one another as images. They impose an objective synthesis that is more penetrating than any abstraction, creating worlds that have no need of anyone.

Antonin Artaud, *Oeuvres complètes*, Gallimard, 1978

SPIONE Germania 1928 Regia: Fritz Lang

■ T. it.: L’inafferrabile; Scen.: Fritz Lang, Thea von Harbou; E: Fritz Arno Wagner; Scgf.: Otto Hunte, Karl Vollbrecht; Int.: Rudolph Klein-Rogge (Haighi), Gerda Maurus (Sonja), Willy Fritsch (investigatore), Lupu Pick (Masimoto), Fritz Rasp (Ivan Stepanov), Lien Deyers (Kitty), Craighall Sherry (Burton Jason), Julius Falkenstein (direttore d’hotel), Georg John (capotreno), Paul Rehkopf (Strolch), Paul Hörbiger (cameriere), Louis Ralph (Hans Morriera), Hermann Vallentin, Grete Berger, Hertha von Walther; Prod.: Fritz Lang per Film G.M.B.H. - Ufa ■ 35mm. L.: 4364 m. D.: 191' a 20 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Murnau Stiftung

Un astuto criminale gioca con il filo di perle che ha tra le mani e una bellissima spia accavalla le gambe mentre un diplomatico, dall’altra parte della città, sta compiendo un suicidio rituale. Poi nel muro si apriranno dei pannelli scorrevoli, l’astuto criminale avanzerà sulla sua sedia a rotelle, il treno espresso partirà per il suo viaggio fatale dentro la galleria, l’orchestra da ballo inizierà l’ultimo pezzo prima del disastro, il pagliaccio si preparerà a farsi esplodere le cervella. È sempre lo stesso film, *Spies* di Fritz Lang, e mi sembra di averlo guardato per tutta la vita, una visione prolungata interrot-

The mastermind is playing cat’s cradle with a string of pearls and the beautiful spy crosses her legs, just as the diplomat (in another part of the city) is completing his ritual suicide. Soon the sliding panels in the wall will open, the mastermind will roll forward in his wheelchair, the express train will begin its fatal journey into the tunnel, the dance band will strike up its last tune before disaster strikes, the clown will prepare to blow his brain out. It’s the same movie again – Fritz Lang’s *Spies* – and it feels as if I’ve been watching it all my life, a prolonged viewing occasionally interrupted by

ta solo da piccole parentesi di esposizione al mondo esterno. Non importa di quale episodio si tratti, mi sento a casa, una familiarità forse dovuta al fatto che *Spies* ha dato spunti a metà di tutti i film successivi: c'è il proiettile nel libro di *The 39 Steps*, i gangster con le maschere di *Armored Car Robbery*, c'è Shanghai Lily, c'è Mysterious Dr. Satan, c'è il comico e irascibile supervisore "M" di James Bond, e tutti si muovono nella stessa rete di corridoi e rotaie e superstrade che collega Alphaville a Gotham City. Geoffrey O'Brien, *Film Comment*, July-August 1995

bouts of exposure to the external world. No matter which episode is up I'm at home, a familiarity that may have something to do with *Spies* having served for at least half the movies ever made. Among each of Lang's meticulous images hover the wispy presences of movies yet unmade: there's the bullet-in-the-book motif from *The 39 Steps*, there are the gangsters in masks from *Armored Car Robbery*, there's Shanghai Lily, there's Mysterious Dr. Satan, there's James Bond's comically irascible supervisor M, all of them travelling the networks corridors and rails and superhighways that stretch from Alphaville to Gotham City. Geoffrey O'Brien, *Film Comment*, July-August 1995

IN OLD ARIZONA Usa, 1929 Regia: Raoul Walsh, Irving Cummings

■ **T. it.:** Notte di tradimento; **Sog.:** dal racconto "The Caballero's Way" di O. Henry; **Scen.:** Tom Barry; **F.:** Arthur Edeson; **M.:** Louis Loeffler; **Canzoni:** "My Tonia" di Lew Brown, B. G. DeSylva, Ray Henderson; **Su.:** Edmund H. Hansen; **Ass. R.:** Archibald Buchanan, Charles Woolstenhulme; **Int.:** Warner Baxter (The Cisco Kid), Edmund Lowe (serg. Mickey Dunn), Dorothy Burgess (Tonia Maria), John Farrell MacDonald (Tad), Ivan Linow (un immigrato russo), Soledad Jiménez (la cuoca), Fred Warren (il pianista), Henry Armetta (il barbiere), Roy Stewart (il comandante), James Bradbury Jr., John Dillon (soldati), Frank Nelson, Duke Martin (cowboy), Joe Brown (il barista), Alphonse Ethier (lo sceriffo), Frank Campeau, Tom Santschi, Pat Hartigan; **Prod.:** Fox Film Corp ■ **35mm. L.:** 2605 m. **D.:** 95'. **Versione inglese / English version** ■ **Da:** 20th Century Fox

In Old Arizona, il primo film parlato di Walsh, era la versione cinematografica di "The Caballero's Way" di O. Henry filmata interamente in esterni a Zion Country, nello Utah. Le riprese iniziarono con lo stesso Walsh nel ruolo di Cisco Kid (baffi alla Pancho Villa e un marcato accento spagnolo) con risultati, a quanto si dice, sensazionali. Ma una sera, mentre Walsh stava guidando su una strada accidentata nel deserto del Mojave, una lepre "ipnotizzata dai fari, fece un salto e finì per rompere il parabrezza. Walsh fu portato all'ospedale di Salt Lake City, dove gli venne asportato un occhio". O così dice la leggenda. Secondo altre versioni, compresa quella fornita dal suo amico e scrittore Niven Busch, l'occhio di Walsh fuoriusciva dall'orbita, attaccato solo ad un nervo, e al posto dell'anestetico il dottore diede a Walsh una bottiglia di whisky, che lui bevve restando tranquillamente seduto. (...) Durante l'assenza di Walsh, Irving Cummings lo sostituì alla regia, e Warner Baxter venne scritturato per il ruolo di Cisco Kid. Gran parte delle vecchie riprese era ancora utilizzabile e Walsh tornò in tempo per finire il film. Julian Fox, *Films and Filming*, June 1973

In Old Arizona was Walsh's first talkie, a version of O. Henry's "The Caballero's Way", and filmed entirely on location in Zion Country, Utah. Filming began with Walsh himself playing the role of Cisco Kid (with a Pancho Villa moustache and pronounced Spanish accent) and the results were reputedly sensational. But one night he was driving along a bumpy road in the Mojave Desert, when a jackrabbit, "mesmerised by the headlights, jumped and crashed through the windshield. He was rushed to a Salt Lake hospital, where his right eye had to be removed". Or so the story goes. According to several versions, including that given by his friend, the writer Niven Busch, Walsh's eye had been hanging out by a nerve and the doctor gave Walsh a bottle of whisky, which he sat calmly drinking in lieu of anaesthetic. (...) During Walsh's absence from the film, Irving Cummings took over as director, and Warner Baxter was signed to play The Cisco Kid. A great deal of the early footage was still usable and Walsh returned in time to complete the picture. Julian Fox, *Films and Filming*, June 1973

JUJIRO Giappone, 1928 Regia: Teinosuke Kinugasa

■ **T. ing.:** *Crossways*; **Scen.:** Teinosuke Kinugasa; **F.:** Kōhey Sugiyama; **Scgf.:** Bonji Taira; **Int.:** Junosuke Bando (Rikiya), Akiko Chihaiya (Okiku), Yukiko Ogawa (O-Ume), Ippei Sohma (il falso poliziotto), Misao Seki (il vecchio affittacamere), Sumako Uranami, Yoshie Nakagawa; **Prod.:** Kinugasa Productions-Shochiku Films ■ **35mm. L.:** 1769 m. **D.:** 78' a 20 f/s. **Col. Didascalie francesi / French intertitles** ■ **Da:** Cinémathèque Française

In *Jujiro*, [Kinugasa] non solo dimostra che il passato può essere rappresentato come reale, ma anche che non vi è nessuna differenza tra passato e presente, tra fantasia e realtà. La narrazione cronologica non gioca alcun ruolo nella strana struttura del film, in cui lunghe scene apparentemente poco rilevanti rispetto al racconto richiedono in realtà un livello di partecipazione da parte dello spettatore molto maggiore del previsto. Inoltre, non solo la storia viene raccontata in modo complesso e disorientante, ma l'eroe si comporta anche in modo abbastanza inconsueto per un

In *Crossways* he [Kinugasa] demonstrated not only that the past can be shown as real but that there is no distinction between past and present, fantasy and reality. Chronological narrative had no part to play in this strange structuring of the film where long scenes of apparently little relation to the plot demanded a far greater degree of participation from the viewer than had been previously expected. Further, not only is the story told in a complex and puzzling fashion but the hero behaves in a way not expected of a strong samurai. Having killed a man he runs to his sister for help,

duro samurai. Dopo aver ucciso un uomo, corre dalla sorella in cerca di aiuto, una reazione insolita per la morte di un estraneo, e poi, quando l'eroe scopre che la presunta vittima è ancora viva, muore dallo shock. Nonostante l'indignazione dei produttori, il film fu un grande successo commerciale.

Richard N. Tucker, *Japan: Film Image*, Studio Vista, 1973

THE MATING CALL Usa, 1928 Regia: James Cruze

■ **T. it.:** Un grande amore; **Sog.:** dall'omonimo racconto di Rex Beach; **Adattamento:** Walter Woods; **Tit.:** Herman J. Mankiewicz; **F.:** Ira H. Morgan; **M.:** Walter Woods; **Int.:** Thomas Meighan (Leslie Hatton), Evelyn Brent (Rose Henderson), Renée Adorée (Catherine), Alan Roscoe (Lon Henderson), Gardner James (Marvin Swallow), Helen Foster (Jessie), Luke Cosgrave (il giudice Peebles), Cyril Chadwick (Anderson); **Prod.:** Howard Hughes per Caddo Company ■ **NTSC Digitabeta. D.:** 71'. **Didascalie inglesi / English intertitles** ■ **Da:** University of Nevada Collection, Las Vegas Collection ■ **Nuova edizione digitale del 2004 eseguita da Flicker Alley, LLC per Turner Classic Movies a partire da un 35mm conservato presso la Howard Hughes Collection all'Università del Nevada, Las Vegas / New 2004 digital edition produced by Flicker Alley, LLC for Turner Classic Movies, from 35mm materials housed as part of the Howard Hughes Collection at the University of Nevada, Las Vegas**

Leslie Hatton, di ritorno dalla Prima guerra mondiale, scopre che i genitori della moglie hanno fatto annullare il loro matrimonio e l'hanno convinta a sposare un uomo più adatto al suo rango sociale, uno spregevole sfaccendato di nome Lon Henderson. Ma Lon dedica tempo ed energie solo alle sue amanti e a Rose non resta che cercare appagamento altrove. La donna torna quindi a bussare alla porta di Leslie, scoprendo subito che il magnetismo sessuale tra di loro è ancora forte. In una serie di scene cariche di tensione sessuale l'infelice coppia si prepara a violare il voto matrimoniale di Rose. Proprio quando stanno per cedere, i due quasi-amanti vengono interrotti dall'"Ordine", una squadra incappucciata di crociati della moralità. Questa è solo una parte di una trama ricca di intrighi sensuali e di sorprendenti colpi di scena. Renée Adorée stupì il pubblico con una scena molto pubblicizzata in cui Catherine si avventura in un bagno notturno. Sempre sprezzante verso le norme di decenza di Hollywood, Hughes veste Adorée con una camicia da notte trasparente che addirittura fa sparire nelle scene successive, facendo cogliere alla macchina da presa bagliori di nudità che nessuno studio avrebbe mai consentito.

Bret Wood

ASTERO Grecia, 1929 Regia: Dimitris Gaziadis

■ **Sog.:** Pavlos Nirvanas; **Scen.:** Orestis Laskos, Dimitris Gaziadis; **F.:** Michalis Gaziadis; **Int.:** Aliki Theodoridou (Astero), Emiliios Veakis (il padre di Thymios), Kostas Moussouris (Thymios), Dimitris Tsakiris; **Prod.:** DAG Film ■ **35mm. L.:** 1508 m. **D.:** 60'. **Didascalie francesi / French intertitles** ■ **Da:** Greek Film Archiv ■ **Copia restaurata da Cinémathèque Française e Tainiothiki tis Ellados / Print restored by Cinémathèque Française and Tainiothiki tis Ellados**

Astero, diretto da Dimitris Gaziadis, si basava su una sceneggiatura di Orestis Laskos ispirato in parte al romanzo dell'autore greco Pavlos Nirvanas e in parte a "Ramona" di Hellen Hunt Jackson, un racconto romantico sugli indiani che Griffith aveva già adattato per il grande schermo.

Il fascino per il nuovo genere "foustanelle" era molto forte, e fu alla base di molti grandi successi sia muti che sonori. La visione idealizzata dei paesaggi naturali della Grecia, che in quegli anni subiva gli effetti della depressione mondiale, rappresentava un'evasione dalle difficoltà della vita quotidiana. Gli intellettuali greci non avevano ancora rivolto il loro sguardo verso le subculture del prole-

an unheard of response to someone else's death, then later, when the hero discovers that the supposed victim is not dead, he dies from shock. Despite the outrage felt by the producers the film was a financial success.

Richard N. Tucker, *Japan: Film Image*, Studio Vista, 1973

Leslie Hatton returns from World War I to find that the parents of his bride have had their marriage annulled. The upper-crust parents instead influence Rose to marry someone more suitable to her social station, gadabout louse Lon Henderson. Since Lon spends his time and energy with mistresses, Rose is left to seek fulfilment elsewhere, and comes scratching at Leslie's door, quickly discovering that the sexual magnetism between them is still strong. In a series of scenes that ripple with sexual tension the aching couple gradually prepare to violate Rose's wedding vows. Just as they are ready to do so, the would-be lovers are interrupted by "The Order," a vigilante gang of hooded moral crusaders. This is only a partial synopsis of a film that is bulging at the seams with sexual intrigue and surprise plot twists. Renée Adorée stunned viewers with a much-publicized scene in which Catherine takes a moonlight swim. Ever defiant of Hollywood's standards of decency, Hughes costumed Adorée in a transparent nightgown in some shots and removed it altogether in others, permitting the camera to capture flashes of nudity that no studio would have ever allowed.

Bret Wood

Astero, directed by Dimitris Gaziadis, was based on a screenplay written by Orestis Laskos who was partly inspired by the novel of Greek author Nirvanas and partly by Hellen Hunt Jackson's "Ramona", a romantic tale set among Indians, which had already been adapted for the screen by Griffith.

The appeal of the new "foustanelle" or "mountain adventure" genre was very strong, and was responsible for several silent and talkies box office hits. The idealised version of the Greek countryside, which at this time was suffering the effects of world depression, provided an escape from the adverse conditions of every day life. Greek intellectuals had not yet turned either to the

tariato urbano e della classe contadina come fonte di ispirazione. Il film ritrae quindi una versione idealizzata della vita nella natura greca adattando drammi del repertorio teatrale nazionale e della produzione cinematografica internazionale.

Maria Comninou - Tainiothiki tis Ellados

REGEN Olanda, 1929 Regia: Joris Ivens

■ T. it.: Pioggia; Sog. e scen.: Mannus Franken, Joris Ivens; E.: Joris Ivens; M.: Joris Ivens; Prod.: Capi-Holland ■ 35mm. D.: 11'. Bn ■ Da: Nederlands Filmmuseum, con il permesso di Marceline Loridan-Ivens ■ Copia restaurata nel 2005 in digitale ad alta definizione con la musica originale di Hanns Eisler / Print digitally restored in 2005 in high definition with Hanns Eisler original music

Joris Ivens impiegò due anni (dal novembre 1927 fino alla presentazione, il 12 dicembre 1929) a filmare la pioggia di Amsterdam e a raccogliere il materiale necessario a questo poetico corto di appena 12 minuti. Nel 1941, l'artista in esilio Hanns Eisler si ispirò a *Regen* di Ivens quando gli venne chiesto dalla Rockefeller Foundation di lavorare al progetto Film & Music di New York. Dedicò il suo *Fourteen Ways to Describe Rain* al maestro Arnold Schönberg. Dopo diverse proiezioni, nel 1947 l'unica copia della versione sonora scomparve senza lasciare traccia.

Nei decenni la collezione Joris Ivens del Nederlands Filmmuseum ha acquisito 38 copie di 11 versioni del cortometraggio *Regen*. Come la vera pioggia, ogni versione è diversa dall'altra per durata, immagini e montaggio. Cercando di ricostruire la versione sonora di *Regen* del 1941, il problema principale fu quello di trovare la versione che presumibilmente Eisler utilizzò per le musiche. Nel 2002, il musicologo Johannes C. Gall trovò la registrazione originale su gommalacca.

André Stufkens – European Foundation Joris Ivens

AMERICAN MADNESS Usa, 1932 Regia: Frank Capra

■ T. it.: La follia della metropoli; Scen.: Robert Riskin; E.: Joseph Walker; Op.: Andre Barlatier; M.: Maurice Wright; Scgf.: Stephen Goosson; Su.: Edward Bernds; Ass. R.: C. C. Coleman; F. di scena: William Fraker; Int.: Walter Huston (Thomas Dickson), Pat O'Brien (Matt Brown), Kay Johnson (Mrs. Phyllis Dickson), Gavin Gordon (Cyril Cluett), Costance Cummings (Helen), Robert Ellis (Dude Finlay) Berton Churchill (O'Brien), Arthur Hoyt (Ives), Edwin Maxwell (Clarck), Robert Emmett O'Connor (l'ispettore), Jeanne Sorel (la segretaria di Cluett), Walter Walker (Schultz), Anderson Lawler (Charlie), Edward Martindel (Ames); Prod.: Harry Cohn per Columbia ■ 35mm. L.: 2055 m. D.: 77'. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Durante le riprese di *American Madness*, feci una scoperta abbastanza sorprendente. Una scena che, visionata da poche persone in una piccola sala di proiezione risultava di un passo normale, sembrava rallentare quand'era proiettata sul grande schermo in una sala cinematografica. E dal momento che *American Madness* aveva a che fare con le reazioni della folla di fronte alle voci, al panico e alla fede, decisi di neutralizzare l'apparente rallentamento di passo del film, accelerandolo artificialmente in sede di montaggio. Per prima cosa tagliai le lunghe entrate e uscite degli attori. Li feci saltare direttamente nel cuore delle scene. Poi eliminai le dissolvenze. Feci sovrapporre le battute. Poi, e questo fu un cambiamento radicale, accelerai di un terzo il passo delle scene. Durante le riprese la velocità delle scene sembrava eccessiva – e infatti era eccessiva – ma quando *American Madness* arrivò sui grandi schermi, il "passo" sembrò normale! Anzi c'era come un senso d'urgenza, un nuovo interesse che teneva l'attenzione del pubblico inchiodata allo schermo.

Frank Capra, *Il nome sopra il titolo*, Lucarini, 1971

30

urban proletariat's or the Greek peasantry's subcultures for inspiration. Film thus portrayed an idealised version of life in the Greek countryside adapting melodramatic stories from the repertory of Greek stage and the foreign film production.

Maria Comninou - Tainiothiki tis Ellados

It took Joris Ivens two years – from November 1927 till its premiere in December 12th 1929 – to shoot enough footage of rain showers in Amsterdam with which he could edit a short poetic film of almost 12 minutes. In 1941 the exiled artist Hanns Eisler also got inspired by Ivens' *Regen* when he was commissioned by the Rockefeller Foundation to work on the Film & Music project in New York. He dedicated his *Fourteen Ways to Describe Rain* to his teacher Arnold Schönberg. After several screenings in 1947 the only print of the sound version got lost without a trace.

Over the decades the Joris Ivens collection of the Netherlands Filmmuseum acquired 38 copies of 11 versions of this short film *Regen*. Like real rain showers every version differs from the other in duration, images and editing.

When trying to reconstruct the *Regen* sound version of 1941 the principal problem was to find the right version which Eisler was supposed to have used. In 2002 musicologist Johannes C. Gall found the original shellac records.

André Stufkens – European Foundation Joris Ivens

It was in the making of *American Madness* that I made a rather startling discovery about pace. A scene that, to me, was normal in pace during its photography, or when viewed by a few people in a small studio projection, seemed to slow down when I saw the same scene projected on a large screen before a theaterful of people. And since *American Madness* dealt with crowd reaction to rumors, panic, and faith, I decided to counteract the apparent "slowing down" of a film's pace in theaters by artificially quickening the pace during photography. First, I cut out the long walks, such as prolonged entrances and exits of actors. I jumped the performers in and out of the heart of the scenes. Second, I cut out "dissolves". Third, I overlapped speeches. Fourth, and this was a radical change, I speeded up the pace of the scenes to about one-third above normal. During photography the speed of the scenes seemed exaggerated – in fact, it was exaggerated – but when *American Madness* hit the theater screens, the pace seemed normal! Moreover, there was a sense of urgency, a new interest, that kept audience attention riveted on the screen.

Frank Capra, *The Name above the Title*, MacMillan, 1971

MIMI BROADWAY 1932 Regia: Eugène Deslaw

■ 35mm. L.: 201 m. D.: 8'. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Montaggio di filmati d'attualità americani destinati a una pubblicità per una serie di articoli dello scrittore Maurice Dekobra.

A group of american newsreels edited as an advertisement for a series of Maurice Dekobra's articles.

TOUCHDOWN MICKEY Usa, 1932 Regia: Wilfred Jackson

■ Voci: Walt Disney (Mickey Mouse), Pinto Colvig (Goofy); Prod.: Walt Disney, John Sutherland per Walt Disney Pictures ■ 35mm. L.: 174 m. D.: 7'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Cinémathèque Française

Touchdown Mickey vanta la più frenetica partita di football mai concepita per una commedia. Termina con Mickey che finisce sottoterra e risbuca presso la linea di meta vincendo così la partita. Leonard Maltin, *The Disney Films*, Crown, 1973

Touchdown Mickey boasts the most frenetic football game, ever conceived for a comedy film, ending with Mickey being driven underground and burrowing up to the goal line to win the game. Leonard Maltin, *The Disney Films*, Crown, 1973

THE WISER SEX Usa, 1932 Regia: Berthold Viertel

■ Sog.: dal lavoro teatrale "The Woman in the Case" di Clyde Fitch; Scen.: Harry Hervey, Caroline Francke; F.: George Folsley; Mu.: Johnny Green; Ass. R.: Fred Zinnemann; Int.: Claudette Colbert (Margaret Hughes / Ruby Kennedy), Melvyn Douglas (David Rolfe), Lilyan Tashman (Claire Foster), William Boyd (Harry Evans), Ross Alexander (Jimmie O'Neill), Franchot Tone (Phil Long), Effie Shannon (Mrs. Hughes), Paul Harvey (Blaney), Victor Kilian (Ed), Robert Fischer (Fritz Engelhardt), Douglass Dumbrille (l'autista); Prod.: Paramount ■ 35mm. L.: 2330 m. D.: 80'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: American Film Institute at the Library of Congress Motion Picture Conservation Center, with a grant from the Film Foundation ■ Copia restaurata a partire da un 35mm nitrato negativo scena e un 35mm negativo colonna / Restored from a 35mm nitrate picture negative and a 35mm track negative

The Wiser Sex è il primo dei sei film che Claudette Colbert gira per la Paramount nel 1932 (gli altri sono *The Misleading Lady*, *The Man from Yesterday*, *Make Me a Star*, *The Phantom President* e *The Sign of the Cross*). È anche il film d'esordio per Franchot Tone e per Ross Alexander. La pièce di Clyde Fitch da cui il film è tratto era già stata portata due volte sullo schermo. La prima da Hugh Ford nel 1916 col titolo *The Woman in the Case* e l'interpretazione di Pauline Frederick. La seconda volta, nel 1922, portava il titolo di *The Law and the Woman* e aveva come regista Penrhyn Stanlaws e come protagonista principale Betty Compson.

The Wiser Sex is the first of six films that Claudette Colbert made for Paramount in 1932 (the others being *The Misleading Lady*, *The Man from Yesterday*, *Make Me a Star*, *The Phantom President* and *The Sign of the Cross*). It is also both Franchot Tone and Ross Alexander's debut movie. Clyde Fitch's play on which the film is based, had already been screened twice. First by Hugh Ford in 1916 under the title *The Woman in the Case* starring Pauline Frederick and then again in 1922, as *The Law and the Woman* with Penrhyn Stanlaws as the director and Betty Compson as the heroine.

POPEYE THE SAILOR MEETS ALI BABA'S FORTY THIEVES Usa, 1937 Regia: Dave Fleischer

■ Mu.: Vee Lawnhurst, Samuel Lerner, Tot Seymour, Sammy Timberg; Anim.: Willard Bowsky, Orestes Calpini, George Germanetti; Voci: Jack Mercer (Popeye), Mae Questel (Olive Oyl), Gus Wickie (Abu Hassan); Prod.: Max Fleischer per Fleischer Studios ■ 35mm. L.: 465 m. D.: 17'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Museum of Modern Art ■ Copia restaurata nel 2003 / Print restored in 2003

Popeye the Sailor Meets Ali Baba's Forty Thieves è un miglioramento rispetto al primo Popeye a due bobine. Manca della lunga e, relativamente, tediosa introduzione musicale, che qui è sostituita con l'introduzione molto più breve di Abu Hassan. Inoltre *Popeye the Sailor Meets Ali Baba's Forty Thieves* rivela un'arguzia verbale e visiva molto maggiore che nel film precedente. Gli a parte di Popeye sono particolarmente buoni. Quando si trova di fronte scritte arabe, borbotta «Questo cinese è greco per me» («This Chinese is Greek to me»), e c'è una giusta mistura di gioco verbale e visivo quando Popeye rotola come una boccia su un gruppo di dieci uomini di Hassan e osserva «Vi colpisce, eh?» («How does that strike you?»)

Mark Langer (a cura di), *Imaginarium 1*, Arsenale Cooperativa, 1980

Popeye the Sailor Meets Ali Baba's Forty Thieves is a significant improvement on the first two-reel Popeye film. The long and tedious musical introduction has been replaced by Abu Hassan's much briefer introduction and the one-liners and visual wit are much sharper than they were in the previous film. Popeye's quips are particularly funny. When he comes across Arab inscriptions he mumbles «This Chinese is Greek to me», and there is just the right level of word and film play when he rolls like a bowling ball into a group of ten of Hassan's men and comments «How does that strike you?»

Mark Langer (edited by), *Imaginarium 1*, Arsenale Cooperativa, 1980

ALADDIN AND HIS WONDERFUL LAMP Usa, 1939 Regia: Dave Fleischer

■ Anim.: Reuben Grossman, William Sturm, Nick Tafuri, David Tendlar; Mu.: Sammy Timberg; Voci: Margie Hines, Mae Questel (Olive Oyl), Jack Mercer (Popeye), Carl Meyer (Wazzir); Prod.: Max Fleischer per Fleischer Studios ■ 35mm. L.: 600 m. D.: 22'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Museum of Modern Art ■ Copia restaurata nel 2003 / Print restored in 2003

Gordon Sheehan racconta divertito di quando dovette modificare un cartone animato di Popeye che stava disegnando, chiamato *Aladdin and His Wonderful Lamp*, per evitare di offendere il pubblico. Nella scena in questione Popeye è legato e sta per essere fatto a pezzettini, l'unica possibilità che ha per salvarsi è divincolarsi per fare uscire il barattolo di spinaci che ha nella tasca dei pantaloni. Quando Sheehan stava disegnando la scena, Dave Fleischer arrivò allo studio con alcuni ospiti. Per caso prese le tavole a cui Sheehan lavorava e le fece scorrere velocemente per mostrarle agli ospiti. «Dopo averle scorse», dice Sheehan, «sembrò come sconvolto, e le riappoggiò sulla mia scrivania senza dire niente. Qualche ora dopo, Dave Tendlar mi disse che Dave [Fleischer] aveva trovato quella scena fortemente "allusiva", e che doveva ridisegnarla in modo da evitare qualsiasi allusione sessuale. Io non ci avevo neanche pensato, ma feci quello che mi si chiedeva, e modificai la scena potenzialmente "offensiva"».

Karl F. Cohen, *Forbidden Animation*, McFarland, 1997

Gordon Sheehan likes to recall how a scene he was animating in a Popeye cartoon called *Aladdin and His Wonderful Lamp* was changed to avoid offending the public. In a scene where Popeye is tied up and about to be smashed to smithereens, his only chance of saving his life is to wiggle a can of spinach out of his hip pocket. While Sheehan was drawing the scene, Dave Fleischer came through the studio with visitors. By chance he picked up Sheehan's drawings and flipped through them for his guests. Sheehan says: «After flipping my drawings, he seemed to get a little "shook-up" and put my drawings back on my desk without comment. Later that day, Dave Tendlar, the director, told me Dave [Fleischer] told him that my scene was too violently "suggestive" and that the action would have to be "toned down" to avoid any promiscuous sexual implications. This was something that never entered my mind, but I did as I was told, and modified the "offending" actions».

Karl F. Cohen, *Forbidden Animation*, McFarland, 1997

WHEN TOMORROW COMES Usa 1939 Regia: John M. Stahl

■ T. it.: Vigilia d'amore; Sog.: dal racconto "A Modern Cinderella" di James M. Cain; Scen.: Dwight Taylor; E: John J. Mescall; M.: Milton Carruth; Scgf.: Jack Otterson, Martin Obzina; Su.: Bernard B. Brown, Joe Lapis; Dir. Mu.: Charles Previn; Ass. R.: Joseph A. McDonough; Cost.: Vera West, Howard Greer; Int.: Irene Dunne (Helen), Charles Boyer (Philip André Chagal), Barbara O'Neil (Madeleine), Onslow Stevens (Holden), Nydia Westman (Lulu), Nella Walker (Mrs. Dumont), Fritz Feld (Nickolas), Harry C. Bradley (vicario), Milton Parsons (organista); Prod.: John M. Stahl Productions, Universal Pictures ■ 35mm. L.: 2508 m. D.: 92'. Bn. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ■ Copia stampata a partire da un nitrato positivo proveniente dal Gosfilmofond / Print edited from a positive nitrate held by Gosfilmofond

Dal momento che riprende l'idea della coppia che si rifugia nella chiesa inondata e in seguito ad alcune dichiarazioni imprudenti di Douglas Sirk, che ne girò una versione abbastanza insipida nel 1957, questo film è spesso presentato come adattamento di "Serenade". In realtà, James Cain propose un giorno al redattore capo di Collier's una versione moderna di Cenerentola. La rivista rifiutò il manoscritto, probabilmente perché, secondo l'autore, concedeva troppo spazio alle lotte sindacali. L'opera fu pubblicata solo nel 1952 con il titolo "The Root of His Evil". Ma nel 1937 Cain aveva venduto i diritti alla Universal che incaricò James Stahl di farne un film. La gestazione dell'opera fu laboriosa: alla sceneggiatura lavorarono più di venti scrittori, e all'inizio delle riprese non era ancora pronta. Malgrado gli enormi scarti di tono, il regista riuscì a mantenere una coerenza accettabile. «Preferendo sempre osservare i propri personaggi da una certa distanza per poterli spiegare meglio, piuttosto che analizzarli da vicino per giustificarli o condannarli, Stahl esprime la concezione hollywoodiana classica dell'amore visto come paradiso, ma solo per dimostrare come questo paradiso confini inevitabilmente con l'inferno dell'altra donna [Madeleine], e non può che trasformarsi in un limbo» (Tom Milne, *Monthly Film Bulletin*, Nov. 1981). Nel 1939 il film ottenne l'Oscar per il miglior sonoro.

Jean-Marie Buchet – Cinémathèque Royale de Belgique

Given that it repeats the idea of a couple taking shelter in a flooded church and as a result of certain imprudent declarations by Douglas Sirk, who made a fairly insipid version of the film in 1957, this movie has often been presented as an adaptation of "Serenade". The real story, however, is that one day James Cain submitted a modern version of Cinderella to Collier's lead editor. The magazine turned the manuscript down, probably, as the author suggests, because it gave too much space to union battles. The work was finally published as late as 1952 under the title of "The Root of His Evil", but in 1937 Cain had already sold the rights to Universal who had appointed James Stahl to make a film of it. Making the film proved rather laborious. Over twenty writers worked on the screenplay and when shooting began, a definitive version was still not ready. Despite huge differences in tone, the director managed to maintain a reasonable degree of consistency. "Always preferring to observe his characters from a distance in the hope of explaining them, rather than draw close to them in approval or condemnation, Stahl in fact describes the conventional Hollywood vision of love as paradise, only to demonstrate that this particular paradise, adjoined by the hell of the other woman [Madeleine], can only be a limbo" (Tom Milne, *Monthly Film Bulletin*, Nov. 1981). In 1939 the film won an Oscar for best soundtrack.

Jean-Marie Buchet – Cinémathèque Royale de Belgique

THE DIARY OF A CHAMBERMAID Usa, 1946 Regia: Jean Renoir

■ **T. it.:** Il diario di una cameriera; **Sog.:** dall'omonimo romanzo di Octave Mirbeau e dalla commedia di André Heuse, André de Lorde, Thielly Nores; **Scen.:** Jean Renoir, Burgess Meredith; **E:** Lucien Andriot; **M.:** James Smith; **Scgf.:** Eugène Lourié; **Cost.:** Barbara Karinska, Laure Lourie; **Trucco:** Otis Malcolm; **Mu.:** Michel Michelet; **Su.:** William H. Lynch; **Effetti speciali:** Lee Zavitz; **Ass. R.:** Joseph Depew; **Int.:** Paulette Goddard (Célestine), Burgess Meredith (capitano Mauger), Hurd Hatfield (Georges Lanlaire), Francis Lederer (Joseph), Judith Anderson (Mme Lanlaire), Florence Bates (Rose), Irene Ryan (Louise), Reginald Owen (capitano Lanlaire), Almira Sessions (Marianne); **Prod.:** Benedict Bogeaus, Burgess Meredith per Camden Productions ■ **35mm. D.:** 87'. **Versione inglese / English version** ■ **Da:** UCLA Film and Television Archive, con il permesso di United Artists ■ **Copia restaurata in collaborazione con il Museum of Modern Art, a partire da positivi 35mm nitrato e acetato. Restauro realizzato con il contributo di The Film Foundation e Hollywood Foreign Press / Print restored in cooperation with the Museum of Modern Art from 35mm nitrate and acetate composite master positives. Preservation funded by The Film Foundation and the Hollywood Foreign Press**

Di questo film mi viene da dire che ha una colossale faccia tosta. Pur non essendo il migliore di Jean Renoir, è senza dubbio il più originale e personale del suo periodo hollywoodiano. E possiede un'audacia inaudita rispetto alla viltà dei codici degli studios. Quella che abbiamo davanti ai nostri occhi è in effetti una galleria piuttosto festosa e proliferante di mostri. Perversioni di tutti i generi. Metastasi del comportamento. "Naturalità" che fa rabbrivire di paura. Più beffardo di *Cordelier*, *Le journal d'une femme de chambre* si presenta come una sorta di film spaventosamente allegro, raggelante, divertente e divertito. I personaggi raggiungono quelle creature ibride (tra l'umano e lo zoologico) di cui l'autore ha sempre cospirato la propria opera, rivelando un certo gusto per la regressione e l'animalità (Michel Simon in *Boudu*, Jean-Louis Barrault in *Cordelier*). Qui Renoir si diverte, tamburo maggiore di una sarabanda sfrontata che evoca più un sabba che una fiaccolata.

Claude Miller, *Cahiers du cinéma*, juillet/août 1994

I can't help thinking that this film is incredibly cheeky. Even if it is not Jean Renoir's greatest movie it is undoubtedly the most original and personal of his Hollywood period. Compared to the cowardly formulas of the studios, this film has an unprecedented boldness. What we see here is a festive, proliferating gallery of monsters. Perversions of all kinds. Behavioural metastasis. This is "artlessness" that scares the life out of you. More scornful than *Cordelier*, *Diary of Chambermaid* is the sort of film that is scarily joyful, spine chillingly amusing and amused. The characters are the same hybrid creatures (somewhere between the human and the zoological) that the director has always filled his films with, perhaps out of a certain love for regression and bestiality (Michel Simon in *Boudu*, Jean-Louis Barrault in *Cordelier*). Here Renoir really enjoys himself as he bangs the bass drum in an outrageous hullabaloo that is clearly more of a witches' Sabbath than a midnight mass.

Claude Miller, *Cahiers du cinéma*, juillet/août 1994

THE RIVER Usa / India, 1950 Regia: Jean Renoir

■ **T. it.:** Il fiume; **Sog.:** dal romanzo omonimo di Rumer Godden; **Scen.:** Jean Renoir, Rumer Godden; **E:** Claude Renoir; **Op.:** Ramanda Sen Gupta; **M.:** George Gale; **Scgf.:** Eugène Lourié, Bansi Chandragupta; **Mu.:** musiche tradizionali indù, M.A. Partha Sarathy, Schumann, Mozart; **Su.:** Charles Poulton, Charles Knott; **Ass. R.:** Forrest Judd, Hari S. Das Gupta, Sukhamoy Sen, Bansi Ashe; **Int.:** Nora Swinburne (la madre); Esmond Knight (il padre); Patricia Walters (Harriet); Radha Sri Ram (Melanie); Adrienne Corri (Valerie); Thomas E. Breen (il capitano John); Richard R. Foster (Bogey); Arthur Shields (Mr. John); Suprova Mukerjee (Nan); Penelope Wilkinson (Elizabeth); Jane Harris (Muffie); Cecilia Wood (Victoria) Jennifer Harris (Mouse); Nimai Barik (Kanu); Trilak Jetley (Anil); **Voce narrante:** June Hillman; **Prod.:** Kenneth McEldowney, Oriental International Films, Theatre Guild, Cie Renoir - Jean Renoir ■ **35mm. L.:** 2710 m. **D.:** 99'. **Col. Versione francese / French version** ■ **Da:** Academy Film Archive e The Film Foundation

4 dicembre 1971

Ho rivisto di recente *The River*. La proiezione ha confermato un'idea che già avevo in mente durante le riprese: pensavo che gli Indù, e soprattutto gli sfortunati che muoiono di fame in mezzo alla strada, stavano conquistando il mondo. I personaggi di *The River* credono nel lavoro. Credono alle virtù che hanno determinato il successo dell'era vittoriana. Il soggetto di Rumer Godden non riguardava la condizione degli indù: quella che noi due abbiamo raccontato nella sceneggiatura di *The River* è la storia di una famiglia inglese, simbolo di una situazione che, se esisteranno ancora degli storici nei secoli futuri, sarà catalogata come fine di un periodo. Forse il pubblico intuirà che i pescatori sui battelli nel fiume, i *coolie* che animano le fabbriche con le loro corse incessanti, la folla che popola i mercati e gli uomini di tutte le classi sociali che sonnecchiano sui gradini del tempio, sono senza saperlo gli autori del crollo del mondo costruito dalla tecnologia occidentale.

Jean Renoir, *Écran*, janvier 1972

4 December 1971

I have recently seen *The River* again. The screening confirmed an idea that I already had during the shooting: I thought that the Hindus, and especially those unfortunates that die of hunger in the middle of the road, were conquering the world. The characters of *The River* believe in work. They believe in the virtues that determined the success of the Victorian age. Rumer Godden's story was not about the Hindu's condition: what the two of us recounted in the script of *The River* was the story of an English family, a symbol of a situation that, if historians still exist in the future, will be catalogued as the end of an era. Perhaps the audience will sense that the fishermen on the riverboats, the coolies that animate the factories with their incessant hurrying, the crowds that fill the markets and the men of all social castes that doze on the temple steps, are unknowingly the cause of the collapse of the world built by western technology.

Jean Renoir, *Écran*, janvier 1972

THE KING AND I Usa, 1956 Regia: Walter Lang

■ **T. it.:** Il re ed io; **Sog.:** dal musical di Oscar Hammerstein II e Richard Rodgers tratto dal romanzo "Anna and the King of Siam" di Margaret Landon; **Scen.:** Ernest Lehman; **F:** Leon Shamroy; **M.:** Robert L. Simpson; **Scgf.:** John DeCuir, Lyle Wheeler; **Cost.:** Irene Sharaff; **Trucco:** Ben Nye; **Mu.:** Richard Rodgers; **Canzoni:** Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II; **Superv. Mu.:** Alfred Newman; **Su.:** Warren B. Delaplain, E. Clayton Ward; **Effetti speciali:** Ray Kellogg; **Ass. R.:** Eli Dunn; **Int.:** Deborah Kerr (Anna Leonowens), Yul Brynner (il re Mongkut di Siam), Rita Moreno (Tuptim), Martin Benson (Kralahome), Terry Saunders (lady Thiang), Rex Thompson (Louis Leonowens), Carlos Rivas (Lun Tha), Patrick Adiarte (principe Chulalongkorn), Alan Mowbray (sir John Hay), Geoffrey Toone (sir Edward Ramsay); **Prod.:** Charles Brackett per 20th Century Fox ■ **35mm. L.: 3645 m. D.: 133'.** Col. Versione inglese / English version ■ **Da:** 20th Century Fox ■ **Restaurato dal negativo originale 55mm e dalla colonna sonora stereo originale / Restored from original 55mm negative and original stereo soundtrack**

La maggiore difficoltà che abbiamo incontrato una volta completate le riprese del film, come forse avrete notato, è dovuta a un problema col sonoro, che ci ha costretti a scartare l'intera colonna sonora e a rifarla interamente, dall'inizio alla fine. Per lo più abbiamo rifatto i dialoghi, perché la registrazione delle musiche, che era su un'altra pellicola, non presentava particolari problemi. L'unica parte della colonna sonora originale che abbiamo salvato è quella di una scena drammatica in cui compare una ragazza cinese. Questa scena è stata mantenuta nonostante le sue imperfezioni, che sono state eliminate grazie a un lungo lavoro di ripulitura. Walter Lang, *Focus on Film*, Summer 1974

Il principio stesso del Cinerama si scontra con le esigenze attuali del cinema; il successo del Todd American Optical è significativo a questo proposito: pur non rinunciando a coinvolgere lo spettatore con il suo schermo immenso, ha come scopo principale un sovrappiù di realismo che il Cinerama era ben lontano da raggiungere. Questo sovrappiù è dato prima di tutto dalla nitidezza delle immagini, che permette di giocare senza problemi con la profondità di campo. Anche il Cinemascope 55 unisce ai vantaggi dello Scope quelli del VistaVision. E il realismo di *The King and I*, prefigurazione delle ricerche future, ci offre come prova della propria forza un gioco sottile di rapporti tra fondali dipinti e paesaggi reali. Luc Moullet, *Cahiers du cinéma*, février 1957

PATHS OF GLORY Usa 1957 Regia: Stanley Kubrick

■ **T. it.:** Orizzonti di gloria; **Sog.:** dal romanzo di Humphrey Cobb; **Scen.:** Stanley Kubrick, Jim Thompson, Calder Willingham; **F:** George Krause; **M.:** Eva Kroll; **Scgf.:** Ludwig Reiber; **Mu.:** Gerard Fried; **Effetti speciali:** Erwin Langer; **Int.:** Kirk Douglas (col. Dax), Adolphe Menjou (gen. Broulard), George Macready (gen. Mireau), Ralph Meeker (cap. Paris), Wayne Morris (ten. Roget), Richard Anderson (magg. Saint-Auban), Joseph Turkel (soldato Arnaud), Timothy Carey (soldato Férol), Peter Capell (col. giudice), Susanne Christian [Christiane Susanne Harlan] (la ragazza tedesca), Bert Freed (serg. Boulanger), Emile Meyer (sacerdote), Kem Dibs (soldato Lejeune), Jerry Hausner (soldato Meyer), Frederic Bell (soldato ferito), Harold Benedict (cap. Nichols), John Stein (cap. Rousseau); **Prod.:** James B. Harris per la Byrna Productions ■ **35mm. L.: 2355 m. D.: 86'.** Versione inglese / English version ■ **Da:** UCLA Film and Television Archive, col permesso di Hollywood Classics ■ **Restaurato nel 2005 a partire da un negativo camera originale e dalla copia personale del regista / Restored in 2005 from an original camera negative and from the director's personal print**

Ho visto il film con grande interesse. Mi interessava la materia, la vicenda. Non credevo che un motivo così vecchio, diciamo pure così trito potesse ancora trovare sullo schermo una così appassionante e nitida raffigurazione. Mai un momento di noia. Percezione chiara, immediata dei motivi, delle intenzioni. Solo, di tanto in tanto, una specie di irritazione per qualche soluzione tecnica banale. Più che banale, elementare. Come la carrellata arretrante su Kirk Douglas nella trincea, prima dell'attacco. Come il processo ripreso quasi interamente da dietro gli imputati, a panoramiche orizzontali. Ma ricordo altri momenti in cui la trovata tecnica coincide perfettamente, cioè nascostamente, col momento psicologico, e allora

The great trouble with that picture was this, and I don't know whether you noticed it or not: but when we got through with the picture, something had happened to the processing of the sound, and we had to throw the complete soundtrack out and dub the whole thing from the beginning to end – mostly dialogue, because the recording of the music was all right, they had that on other film. The only thing we kept from the original soundtrack was an emotional sequence with a chinese girl in it; they kept that with all its imperfections, and worked and worked to get them out. Walter Lang, *Focus on Film*, Summer 1974

The very principle of Cinerama conflicts with cinema's current requirements; the success of the Todd American Optical is significant on this point: without renouncing to involve the spectator with its enormous screen, its main aim is a surplus of realism that Cinerama was a long way from achieving. This surplus is provided first of all by the sharpness of the images which allows for quite a lot of play with depth of field. Cinemascope 55 also combines the advantages of Scope with those of VistaVision. And the realism of *The King and I*, which foreshadows future explorations, provides as proof of its strength a subtle play between painted backdrops and real landscapes. Luc Moullet, *Cahiers du cinéma*, février 1957

I watched the film with great interest. The subject matter interested me. I didn't believe that such an old theme, let's say trite even, could still find such an impassioned and clear portrayal on the screen. Never a moment of boredom. A clear and immediate perception of the reasons and intentions. Only, from time to time, a sort of irritation for some banal technical solution. Elementary rather than banal. Like the backing tracking shot of Kirk Douglas in the trench before the attack. Like the trial shot almost entirely from behind the accused in horizontal pan shots. But I remember other moments where the technical solution coincides perfectly, that is covertly, with the psychological moment, and the effect is

l'effetto è sorprendente. Per esempio nella scena tra il generale Broulard e il colonnello Dax, quando quest'ultimo riferisce al primo l'ordine del generale di sparare sui propri soldati. Tutta la scena avviene in campo ravvicinato: ma alla fine, quando ormai il generale di Stato maggiore sta per andarsene, è sulla porta, l'ha già aperta per uscire, ecco che il colonnello tira fuori il suo asso dalla manica, ed è un campo lunghissimo, probabilmente ripreso con l'obiettivo 18. Michelangelo Antonioni, *Bianco e nero*, aprile 1958

startling. For example the scene with general Broulard and colonel Dax, when the latter informs the former of the general's order to shoot his own men. The whole scene is in close up: but at the end, when the general Chief of Staff is about to leave and he's at the door, he has already opened it to leave, the colonel reveals the ace up his sleeve and there is a very long shot, probably shot with an 18 lens.

Michelangelo Antonioni, *Bianco e nero*, aprile 1958

3:10 TO YUMA Usa, 1957 Regia: Delmer Daves

■ **Tit. it.:** *Quel treno per Yuma*; **Sog.:** Elmore Leonard; **Scen.:** Halsted Welles; **E:** Charles Lawton Jr.; **M.:** Al Clark; **Scgf.:** Frank Hotaling; **Cost.:** Jean Louis; **Trucco:** Clay Campbell; **Su.:** J.S. Westmoreland; **Mu.:** George Duning; **Ass. R.:** Sam Nelson; **Int.:** Glenn Ford (Ben Wade), Van Heflin (Dan Evans), Felicia Farr (Emmy), Leora Dana (Alice Evans), Henry Jones (Alex Potter), Richard Jaeckel (Charlie Prince), Robert Emhardt (Butterfield), Sheridan Comerate (Bob Moons), George Mitchell (barista), Robert Ellenstein (Ernie Collins); **Prod.:** David Heilweil per Columbia Pictures Corporation ■ **35mm. L.:** 2520 **m. D.:** 92'. **Bn. Versione inglese / English version** ■ **Da:** Sony Columbia

Il riferimento ai valori assoluti è un elemento centrale dei western, in quanto vera espressione della libertà dell'uomo. I western sono particolarmente predisposti ad affrontare questi temi, sfruttando conflitti archetipici e panorami visivamente espressivi. Tuttavia, questi conflitti e questi luoghi devono assumere una forma artistica per dar vita a opere di spessore. *3:10 to Yuma* è così toccante e avvincente proprio perché il regista Delmer Daves e lo sceneggiatore Halsted Welles sono riusciti a trasmettere un profondo rispetto per la promessa implicita nel film grazie a un talento creativo che è al tempo stesso semplice e audace. Niente lo dimostra meglio dell'incontro tra Wade e la cameriera. Il tema di un'esistenza priva di romanticismo espresso dalla presentazione di Evans e della sua famiglia ha uno sviluppo esplicito nel personaggio della cameriera, altrimenti marginale nella storia, attraverso una sequenza caratterizzata da una liricità e un erotismo abbastanza inusuali per il genere. Blake Lucas in *Magill's Survey of Cinema*, Salem Press, 1981

A grasp of eternal values is central to Westerns, as it is the true meaning of human liberty. Westerns are visually predisposed to examine these themes, blessed with archetypal conflicts and physically expressive landscapes; however, these conflicts and landscapes must be artistically shaped to create a work of stature. *3:10 to Yuma* is affecting and exciting because its director, Delmer Daves, and his screenwriter, Halsted Welles, have imbued it with a deep respect for the implicit promise of its story, and with a skill for inventions at once simple and daring. Nothing could demonstrate this better than the interlude between Wade and the barmaid. The theme of an unromantic existence, elaborated in the presentation of Evans and his family, is explicitly developed in the character of the barmaid, who might otherwise be marginal in the story, and the sequence is realized with a lyricism and eroticism not often identified with the genre.

Blake Lucas in *Magill's Survey of Cinema*, Salem Press, 1981

IL PAESE DELL'ANIMA Italia, 1957 Regia: Victor De Sanctis, Remigio Del Grosso

■ **E:** Alfieri Canavero, Mario Damicelli, Luigi Kuveiller; **Mu.:** Roberto Goitre; **Su.:** Giovanni Canavero; **Prod.:** Cinefiat ■ **35mm. L.:** 900 **m. D.:** 33' ■ **Da:** Archivio Fiat ■ **Copia restaurata dalla Cineteca di Bologna e da Archivio Fiat / Print restored by Cineteca di Bologna and Archivio Fiat**

Documentario sul primo pellegrinaggio della Fiat a Lourdes, nel maggio del 1957. Dopo una presentazione paesaggistica della cittadina e la cronaca del viaggio in treno da Torino, il film mette in scena un'imponente processione di operai in tuta bianca con le bandiere "Fiat terra, mare, cielo". Utilizzando sapientemente gli stilemi del grande cinema di propaganda, De Sanctis alterna l'incontro tra il "capo" e il "popolo" (e qui vediamo Vittorio Valletta che stringe la mano ai malati, mentre defilato nel seguito si intravede il giovane avvocato Giovanni Agnelli), appelli di forte impatto emozionale (come la voce fuori campo che annuncia "tre operai della Fiat, ammalati, hanno fatto l'offerta della loro vita perché nell'azienda regni Gesù e la sua pace"), e scene di massa che raggiungono la più intensa suggestione figurativa nella luminaria notturna. Dal catalogo *Cinemambiente*, 2003

A documentary about the first Fiat pilgrimage to Lourdes, May 1957. After a landscape introduction and the travel report by train from Turin, the film shows the impressive procession of workmen in white overalls, waving flags with the notice: "Fiat: earth, sea, sky". De Sanctis, masterly using the stylistic feature of the great propaganda cinema, alternates the meeting between the "leader" and the "common people" (so you see Vittorio Valletta shaking hands with the sick, while catching a glimpse of the young lawyer Gianni Agnelli). There are pleas of strong emotional impact like the voice over crying: "Three sick Fiat workers offered their lives so that Jesus and His peace will always reign in the factory", and crowd scenes that are figuratively highly suggestive illuminated by night.

From *Cinemambiente* Catalogue, 2003

ACCANTO AL LAVORO Italia, 1962 Regia: Claudio Soloro

■ E: Claudio Sterpone, Rodolfo Isoardi; Mu.: William Galassini; Prod.: Cinefiat ■ 35mm. L.: 590 m. D.: 22' ■ Da: Archivio Fiat

Dall'incontro di un giornalista olandese con una famiglia di operai, nasce il racconto di una presenza Fiat che è accanto e al di là della vita di lavoro. L'operaio spiega: "Ho un lavoro sicuro e dignitoso, una tranquillità materiale discreta, e per di più la confortante certezza che qualunque cosa mi possa succedere, c'è sempre la Fiat che può aiutarmi a risolvere i miei problemi".

Dal catalogo *Cinemambiente*, 2003

From the encounter between a Dutch journalist and a family of workers arises the story of the presence of Fiat both in and beyond their working life. The worker explains: "I have a secure and respectable job, material prosperity and the reassuring certainty that, whatever happens, Fiat will always be on my side to help solve my problems".

From *Cinemambiente* Catalogue, 2003

GUNMAN'S WALK Usa, 1958 Regia: Phil Karlson

■ T. it.: Il sentiero della violenza; Sog.: Ric Hardman; Scen.: Frank Nugent; E: Charles Lawton Jr.; M.: Jerome Thoms; Scgf.: Robert Peterson; Trucco: Clay Campbell; Mu.: George Duning; Su.: Lambert Day; Int.: Van Heflin (Lee Hackett), Tab Hunter (Ed Hackett), Kathryn Grant (Clee Chouard), James Darren (Davy Hackett), Mickey Shaughnessy (sceriffo Will Motely), Edward Platt (Purcell Avery), Ray Teal (Jensen Sieverts), Paul Birch (Bob Selkirk); Prod.: Fred Kohlmar per Columbia Pictures Corporation ■ 35mm. D.: 95'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia

Gunman's Walk è lo spietato racconto del rapporto tra un padre (Van Heflin) e i suoi due figli, uno dei quali (Tab Hunter) incarna la figura di quei memorabili ribelli che affollavano l'immaginario degli anni '50. Il titolo del film fa riferimento a un marciapiede della cittadina dove coloro che non riescono a liberarsi dalla maledizione della violenza (per alcuni, l'unica possibilità di indipendenza) sono destinati a soccombere. È un western meraviglioso (che arricchisce il grande filone degli anni '50 sui pistoleri), pieno di vigore e di energia viva, tipici del regista di *The Phoenix City Story*, ma anche di tenerezza, espressa in modo non esplicito da entrambe le parti, dal padre e dal figlio. Su questo sfondo si delinea la figura del padre, che ha accumulato la sua fortuna quando non esistevano ancora le leggi, e un senso di profonda comprensione con momenti di grande emozione, come quando nel finale vediamo Van Heflin, il padre, piangere. Peter von Bagh

Gunman's Walk is a merciless story about the relation between father (Van Heflin) and his two sons, one of them (Tab Hunter) a memorable rebel figure typical of 1950s imagery. The title of the film relates to the village sidewalk where those who can't rid themselves of the curse of violence - to some the only way to be independent - will perish. It's a wonderful western which enriches the great 1950s cycle of gunfighter films, full of the nerve and graphic force, typical of the director of *The Phoenix City Story*, and yet there is a sense of tenderness expressed by both sides, against this backdrop we get a picture of the father who piled his fortunes in a pioneer time well before the law existed, a sense of deep understanding with moments of amazing emotion, as in the end in which Van Heflin, the father, weeps.

Peter von Bagh

MON ONCLE – versione inglese / english version. Francia / Italia, 1956/58 Regia: Jacques Tati

■ T. it.: Mio zio; Scen.: Jacques Tati, Jacques Lagrange, Jean L'Hôte; E: Jean Bourgoïn; Op.: Paul Rodier; M.: Suzanne Baron; Scgf.: Henri Schmitt; Cost.: Jacques Cottin; Trucco: Boris Karabanoff; Mu.: Franck Barcellini, Alain Romans; Su.: Jacques Carrère; Ass. R.: Henri Marquet, Pierre Étaix; Int.: Jacques Tati (M. Hulot), Jean-Pierre Zola (M. Arpel), Adrienne Servantie (Mme Arpel), Lucien Frégis (M. Pichard), Betty Schneider (Betty), Jean-François Martial (Walter), Dominique Marie (la vicina), Yvonne Arnaud (Georgette), Adelaide Danieli (Madame Pichard), Alain Bécourt (Gérard Arpel), Régis Fontenay (il commerciante di bretelle), Max Martel (l'ubriaco), Nicolas Bataille (l'operaio); Prod.: Alter Films, Film del Centauro, Gray-Films, Cady Films, Specta Film ■ 35mm. L.: 2560 m. D.: 116'. Versione inglese / English version ■ Da: Les Films de mon Oncle ■ Copia restaurata dal negativo americano nel 2005, con il sostegno della Fondation Gan / Print restored in 2005 from the American negative with the support of the Gan Foundation

La versione inglese *My Uncle* non è semplicemente lo stesso film con dialoghi diversi, ma un curioso tentativo di creare un amalgama linguistico tra America e Francia. Tutte le inquadrature dove apparivano scritte (nei credit, quando la parola *Mon Oncle* viene scritta su un muro, o fuori dalla scuola, dove appare l'insegna ÉCOLE, o nel parcheggio della fabbrica, dove la parola SORTIE è dipinta per terra) furono girate di nuovo sostituendo tutte le scritte con il loro equivalente inglese; ma anche per molte scene che non avevano bisogno di traduzione vennero utilizzate riprese diverse, e in generale ci furono molte differenze nel montaggio. Col risultato che il *My Uncle* inglese è circa dieci minuti più corto di

The English-language *My Uncle* is not just the same film with a different voice track: it is a curious attempt to create a visual and linguistic amalgam of America and France. All the shots where written language figures in the story – in the credit sequence, where the title *Mon Oncle* is scrawled on a wall, or outside the school, where we see ÉCOLE on the signboard, or in the factory parking lot, where SORTIE is painted on the ground – were reshot with English-language signs put in place; for many scenes with no translation requirement, different takes were used, and overall a great number of editing changes were made. As a result, the English *My Uncle* is about ten minutes shorter than the French,

quello francese, pur contenendo materiale mai visto in Francia (ad esempio, il sinistro strumento quasi-chirurgico che Mme Arpel usa per spruzzare disinfettante sul toast e sull'uovo sodo di Gérard). *My Uncle* (reintitolato *My Uncle Mr Hulot* per la sua successiva riedizione negli Usa) è un film più profondamente paternalistico rispetto a *Mon Oncle*. Cerca di dar vita a un mondo francese fantastico e bizzarro in cui le classi medie parlano un inglese britannico particolarmente affettato e regale, mentre la popolazione, compresa Georgette, la domestica spagnola degli Arpel, borbotta continuamente in francese. In questo senso, il film riproduce un tipico incubo francese le cui radici affondano a Omaha Beach, e prima ancora a Waterloo (quando non alla Battaglia di Hastings, che produsse il risultato opposto), dipingendo un paese invaso da occupanti evoluti, economicamente potenti e di lingua inglese. Ma questo incubo sottolinea anche quella che Tati immaginava essere la percezione dei paesi anglofoni della Francia del dopoguerra: un paradiso turistico pittoresco e arretrato dove si poteva parlare benissimo in inglese, a parte quando si aveva a che fare con i contadini. (...)

L'inglese britannico ha un suono snob sia per le orecchie francesi che per quelle americane, e in una commedia non dovremmo forse cercare troppa verosimiglianza linguistica. Ciononostante, il paese delle meraviglie linguistiche ritratto da *My Uncle* è, a mio parere, una creazione interamente francese. Usa l'inglese così come la cultura francese temeva che potesse essere usato, come elemento di distinzione, superiorità e benessere economico. Segna un momento di particolare ansietà nella cultura francese, che sarà soppiantato dall'ibrido linguistico molto più convincente dei dialoghi anglo-francesi di *Playtime*.

David Bellos, *Jacques Tati*, The Harvill Press, 1999

even though it includes some material never seen in France – for instance, the sinister, quasi-surgical disinfectant vaporizer device that Mme Arpel uses on Gérard's toast and boiled egg.

My Uncle (retitled *My Uncle Mr Hulot* for its later re-release in the US) is a more profoundly patronizing film than *Mon Oncle*. It seeks to create the bizarre fiction of a French environment in which the middle classes speak a stilted, outrageously regal British English, whilst the populace – including Georgette, the Arpels' otherwise Spanish maid – babbles on in French. In that sense it reproduces a standard French nightmare with its roots at Omaha Beach, and behind that at Waterloo (if not at the Battle of Hastings, which produced the inverse result), of a country overrun by modernizing, economically powerful, English-speaking overlords. But that nightmare also enhances what Tati imagined to be an English-speaker's perception of post-war France – a quaintly backward tourist paradise where you can perfectly well manage in English, except when you have to deal with the peasants. (...)

British English has the sound of snobbery in American as well as French ears, and in a comedy we should perhaps not seek too much linguistic verisimilitude. Nonetheless, the language-fantasy-land of *My Uncle* is, it seems to me, an entirely French creation. It uses English in exactly the way French culture feared English would be used, as the vehicle of distinction, superiority, and wealth. It marks a particular moment in French cultural anxieties, one that would be superseded by the far more convincing mongrelisation on tongues in the truly Anglo-French dialogues of *Playtime*.

David Bellos, *Jacques Tati*, The Harvill Press, 1999

COME BACK, AFRICA Usa, 1960 Regia: Lionel Rogosin

■ Scen.: Lionel Rogosin, Bloke Modisane, Lewis Nkosi; E: Ernest Artaria, Emil Knebel; M.: Carl Lerner; Mu.: Chatur Lal; Su.: Walter Wettler; Int.: Zacharia Mgabi, Vinah Bendile, Miriam Makeba, Arnold, Aunty, Dube-Dube, George Malebye, Marumu, Morris Hugh, Hazel Futa, Lewis Nkosi, Bloke Modisane, Can Themba, Myrtle Berman; Prod.: Lionel Rogosin per Lionel Rogosin Films ■ 35mm. L.: 2416 m. D.: 89'. Bn. Versione inglese e afrikaans con sottotitoli italiani e inglesi / English and Afrikaans version with Italian and English intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna ■ Il restauro è stato voluto dagli eredi di Lionel Rogosin e promosso dalla Fondazione Officina Cinema Sud Est e con il contributo di Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna e di Fabrica ed eseguito della Cineteca del Comune di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2004, a partire dei negativi originali, da un interpositivo e da un controtipo negativo dell'epoca conservati presso l'Anthology Film Archive di New York e il British Film Institute-National Film and Television Archive di Londra / The restoration has been requested by Lionel Rogosin's heirs and promoted by Fondazione Officina Cinema Sud Est and supported by Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna and Fabrica. All the restoration works have been carried out by Cineteca del Comune di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2004 based on a fine grain and an original dupe negative held by the Anthology Film Archive in New York and the British Film Institute's National Film and Television Archive

Dovendo produrre *Come Back, Africa*, sapevo di dover prendere alcune decisioni inconciliabili. O mostrare la vera situazione del Sud Africa, che le autorità ovviamente non volevano vedere rappresentata, o cercare la massima qualità estetica e tecnica possibile. Ho deciso che la cosa più importante fosse offrire un ritratto fedele della situazione. Di conseguenza, è stato necessario lavorare in segreto accettando i molti e dolorosi compromessi che ne sarebbero derivati, dato che la segretezza delle operazioni non si concilia affatto con la meticolosità necessaria a produrre un lavoro tecnicamente ineccepibile. Tuttavia, ho deciso che questo

In producing *Come Back, Africa*, I knew I would have to make one of two conflicting decisions. Either show the real situation in South Africa, which the authorities obviously did not want to want to be shown, or strive for the highest esthetic and technical quality possible.

I concluded that a portrayal of the true situation was of greater importance. Consequently, it was necessary to work in secrecy, a procedure that was bound to cause many painful concessions inasmuch as undercover operations are not all suited to the fine polishing required to achieve a technically flawless work. I had,

doveva essere un film incentrato essenzialmente sulle condizioni di vita che esistono nell'Unione del Sud Africa sotto la spietata politica dell'attuale regime. E questo, già di per sé, è un obiettivo nobile a cui aspirare.

Lionel Rogosin, *Film Culture*, Summer 1960

however, made up my mind that this was to be a film concerned essentially with human conditions as they exist in the Union of South Africa under the ruthless policy of the present regime. That alone would be an objective worth aiming at.

Lionel Rogosin, *Film Culture*, Summer 1960

PIERRE ÉPARSES Francia, 1962 Regia: Maurice Pialat

■ 35mm. L.: 279 m. D.: 10'. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

CONGRÉS EUCHARISTIQUE DIOCÉSAIN Francia, 1953 Regia: Maurice Pialat

■ 35mm. L.: 91 m. D.: 9'. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

L'OMBRE FAMILIÈRE Francia, 1958 Regia: Maurice Pialat

■ Int.: Sophie Marin, Jacques Portet, Jean-Loup Reinhold ■ 35mm. L.: 715 m. D.: 27'. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

Aspects de la Turquie, hier et aujourd'hui

Tra il 1963 e il 1964, Pialat gira sette cortometraggi in Turchia, sei di questi sono oggi visibili, girati in bianco e nero (*Istanbul, La Corne d'or, Maître Galip, Pehlivan, Byzance*) e a colori (*Bosphore*), tutti con la fotografia di Willy Kurant. All'origine di questi film, Samy Halfon, che all'epoca produceva in Turchia *L'Immortelle* di Alain Robbe-Grillet.

Aspects de la Turquie, hier et aujourd'hui

Between 1963 and 1964, Pialat shot seven shorts in Turkey. Six of these, shot in black and white (*Istanbul, La Corne d'or, Maître Galip, Pehlivan, Byzance*) and in colour (*Bosphore*) by Willy Kurant, can still be seen today. Samy Halfon, who at the time was producing *L'immortelle* by Alain Robbe-Grillet in Turkey, was behind them.

BOSPHORE Francia, 1963/1964 Regia: Maurice Pialat

■ F.: Willy Kurant; Mu.: Georges Delerue; Op.: Bob Wade, Pierre Asso, Claude Sluys; Prod.: Como-Films ■ 35mm. D.: 14'. Versione francese / French version ■ Da: Gaumont

Per la sua armonia tra commento e immagini è il più classico dei film della serie, e il più pittorico (l'inquadratura della riva sotto la nebbia, la barca dei pescatori sull'acqua, composti come dei quadri paesaggisti). Al contrario di *Istanbul*, che mostra la vita della città ed evoca le varie fasi del suo passato (Bisanzio, Costantinopoli, Istanbul) mostrando diversi luoghi e monumenti (bastioni, moschee).

Thanks to its harmony between commentary and images this is the most classic film of the series and the most picturesque (the shot of the shore under the fog and the fisherman's boat on the water are composed like landscape paintings). Unlike *Istanbul* that shows city life and evokes the various stages of its past (Byzantium, Constantinople, Istanbul) through different locations and monuments (ramparts, mosques).

ISTANBUL Francia, 1963/1964 Regia: Maurice Pialat

■ F.: Willy Kurant; Mu.: Georges Delerue; Op.: Bob Wade, Pierre Asso, Claude Sluys; Prod.: Como-Films ■ 35mm. D.: 13'. Versione francese / French version ■ Da: Gaumont

Ritratto della città di Istanbul che si occupa non tanto della sua storia e dei suoi monumenti, quanto della vita dei suoi diversi quartieri e dei suoi abitanti (mestieri di strada, passanti).

A portrait of Istanbul that focuses not so much on its history or monuments but on the life of its different districts and its inhabitants (street workers, passers-by).

LA CORNE D'OR Francia, 1963/1964 Regia: Maurice Pialat

■ Commento: Gérard de Nerval; F.: Willy Kurant; Mu.: Georges Delerue; Op.: Bob Wade, Pierre Asso, Claude Sluys; Voce: André Reybaz; Prod.: Como-Films ■ 35mm. D.: 13'. Versione francese / French version ■ Da: Gaumont

Le immagini accompagnano il testo di Gérard de Nerval che evoca la città dei sultani e degli harem, quella delle moschee e dell'Islam. Tutta un'arte di vivere (non per tutti: la miseria resta dietro le quinte) di cui la tradizione dei degustatori d'acqua (l'acqua del Nilo del 1833, era ritenuta la migliore) esprime la raffinatezza. Un tempo in cui diverse comunità (turchi, greci, armeni, ebrei) vivevano in armonia.

The images accompany Gérard de Nerval's text that evokes the city of sultans, harems, mosques and Islam. Living as an art form (not for everyone: misery remains behind the scenes) of which the water tasters (the water of the Nile, in 1833, was considered the best) express its refinement. A time in which different communities (Turks, Greek, Armenian, Jews) lived in harmony.

MAÎTRE GALIP Francia, 1963/1964 Regia: Maurice Pialat

■ **Sog.:** da un poema di Nazim Hikmet; **F:** Willy Kurant; **Mu.:** Georges Delerue; **Voce:** André Reybaz; **Prod.:** Como-Films ■ 35mm. **D.:** 11'. **Versione francese / French version** ■ **Da:** Gaumont

Il più bel film della serie, tratto dal poema di Nazim Hikmet ("Ho sessant'anni, se potessi vivere ancora cinque anni"). Le immagini non illustrano il poema (quando è questione di "piogge di primavera", nell'immagine la pioggia non si vede) ma ritrovano, nei visi in primo piano, l'atmosfera della città, come eco agli accenti di tristezza rassegnata del poeta.

The most beautiful film of the series, inspired from Nazim Hikmet's poem ("I am sixty, if I could live for another five years"). The images do not illustrate the poem (there is no rain for the "spring showers") but they find, in the close ups of faces, the atmosphere of the city, which echoes the poet's tone of resigned sadness.

PEHLIVAN Francia, 1963/1964 Regia: Maurice Pialat

■ **F:** Willy Kurant; **Mu.:** Georges Delerue; **Op.:** Bob Wade, Jacques Griplet; **Voce:** André Reybaz; **Prod.:** Como-Films ■ 35mm. **D.:** 13'. **Versione francese / French version** ■ **Da:** Gaumont

Un campionato di lotta tradizionale, con gli uomini spalmati di grasso e vestiti con spessi calzoni di cuoio. Durante questa competizione, delle danzatrici del ventre si esibiscono in uno spettacolo. Di tutti i film della serie, è l'unico ad affrontare l'eroticismo e la sensualità. Bellezza virile del corpo maschile nella sua potenza e forza, e offerta erotica di corpi femminili (timido *striptease* che ricorda che Istanbul è stata la Babilonia del Medio Oriente) per eccitare una platea di uomini che preferisce la compagnia delle donne a quella dei lottatori.

A traditional wrestling championship with men covered in grease and wearing thick leather trousers. Belly dancers perform a show during the competition. Of all the films in the series it is the only one to deal with eroticism and sensuality. The virile beauty of the male body in all its power and strength and erotic offering of female bodies (a shy striptease that reminds us that Istanbul was the Babylon of the Middle East) to excite a male audience that prefers the company of women to the wrestlers.

BYZANCE Francia, 1963/1964 Regia: Maurice Pialat

■ **Commento:** Stephan Zweig; **F:** Willy Kurant; **Voce:** André Reybaz; **Prod.:** Como-Films ■ 35mm. **D.:** 11'. **Versione francese / French version** ■ **Da:** Gaumont

Non è una questione di fasti di Bisanzio ma della caduta della città per mano del sultano (1451-1453) e del suo saccheggio. Attraverso le lente carrellate sulle rovine della cittadella e dei suoi bastioni si racconta questa perdita e questo passaggio dall'Oriente greco-latino a quello mussulmano (la cattedrale di Santa Sofia trasformata in moschea).

Charles Tesson, *Catalogue Festival de La Rochelle*

Not about the glories of Byzantium but about the fall of the city and its sacking at the hands of the sultan (1451-1453). This loss and the passage from a Greek and Latin Orient to a Muslim one (Saint Sophia's cathedral transformed into a mosque) is told through slow tracking shots of the citadel's ruins and its ramparts.

Charles Tesson, *Catalogue Festival de La Rochelle*

MAJOR DUNDEE Usa, 1965 Regia: Sam Peckinpah

■ **T. it.:** Sierra Charriba; **Sog.:** Harry Julian Fink; **Scen.:** Harry Julian Fink, Sam Peckinpah, Oscar Saul; **F:** Sam Leavitt; **M.:** William A. Lyon, Donald W. Starling, Howard Kunin; **Scgf.:** Alfred Ybarra; **Cost.:** Thomas S. Dawson; **Trucco:** Larry Butterworth, Ben Lane; **Mu.:** Daniele Amfitheatrof, Christopher Caliendo (versione 2005); **Su.:** James Z. Flaster, Charles J. Rice; **Effetti Speciali:** August Lohman; **Ass. R.:** Floyd Joye, John Veitch, Emilio Fernandez; **Int.:** Charlton Heston (magg. Amos Dundee), Richard Harris (cap. Benjamin Tyreen), Jim Hutton (ten. Graham), James Coburn (Samuel Potts), Michael Anderson Jr. (Tim Ryan), Senta Berger (Teresa Santiago), Mario Adorf (serg. Gomez), Brock Peters (Aesop), Warren Oates (O.W. Hadley), Ben Johnson (serg. Chillum), R.G. Armstrong (rev. Dahlstrom), L.Q. Jones (Arthur Hadley), Slim Pickens (Wiley), Karl Swenson (cap. Frank Waller), Michael Pate (Sierra Charriba); **Prod.:** Jerry Bresler per Columbia Pictures Corporation ■ 35mm. **L.:** 3730 m. **D.:** 136'. **Versione inglese / English version** ■ **Da:** Sony Columbia ■ Copia restaurata nel 2004 a partire da un negativo originale e da un "print master" contenente vari frammenti esclusi dal montaggio del 1965. **Colonna sonora** riscritta da Christopher Caliendo / **Print restored in 2005 from the original negative and a "print master" containing fragments excluded in 1965 editing. Musical score newly written by Christopher Caliendo**

Uno dei film chiave nella carriera di Sam Peckinpah, *Major Dundee*, fu per molti anni causa di frustrazione per chi cercava di ricostruirne una versione che potesse definirsi Director's Cut, o che almeno fosse più lunga e vicina alle intenzioni originali del regista. Gli scontri con il produttore per i ritardi di lavorazione, i cambiamenti alla sceneggiatura, l'eliminazione di scene chiave,

One of the key films in the career of director Sam Peckinpah, *Major Dundee* was for many years a source of frustration in attempts to create what would hopefully be a Director's Cut, or at least a longer version closer to what was originally intended. The clashes with the producer over production delays, script changes, the deletion of key scenes and imposition of an unapproved score, and the

l'imposizione di musiche non approvate, fino alla definitiva esclusione del regista dal progetto sono diventati ormai leggendari. Questa versione estesa del film, in cui sono stati inseriti 12 minuti di materiale recuperato e una nuova colonna sonora, chiarisce alcuni punti chiave della trama e conferisce una dimensione più tragica e una maggiore profondità al personaggio di Dundee, cercando di rendere il film più fedele alle intenzioni originali del regista. (...) Ci sono tre scene completamente inedite in questa versione allungata, tra cui l'introduzione mancante di Tyreen e la rappresentazione enfatica del forte comandato da Dundee come una vera prigionia. La cosiddetta sequenza del "week-end perduto", in cui Dundee ferito recupera le forze a Durango, oggi è stata recuperata, e ci permette di comprendere meglio sia il suo personaggio che il rapporto con Teresa, interpretata da Senta Berger. Si nota inoltre, qua e là nel corso del film, il tipico tocco di Peckinpah, con inquadrature isolate di bambini che osservano i personaggi adulti, inquadrature che rimandano a *The Wild Bunch*.
Grover Crisp

A WALK WITH LOVE AND DEATH Usa 1969 Regia: John Huston

■ **T. it.:** Di pari passo con l'amore e la morte; **Sog.:** dall'omonimo romanzo di Hans Koningsberger; **Scen.:** Dale Wasserman, Hans Koningsberger; **E.:** Edward Scaife; **Op.:** Kenneth Withers; **M.:** Russell Lloyd; **Scgf.:** Stephen B. Grimes, Wolfgang Witzemann; **Cost.:** Leonor Fini, Annalisa Rasalli-Rocca; **Mu.:** Georges Delerue; **Ass. R.:** Wolfgang Glattes, Richard Overstreet; **Int.:** Anjelica Huston (Claudia de Saint-Jean), Assaf Dayan (Héron de Foix), Anthony Corlan (Robert de Loris), John Hallam (Sir Meles), Robert Lang (capo dei pellegrini), Guy Deghy (sacerdote), Michael Gough (monaco pazzo), George Murcell (il capitano), Eileen Murphy (zingara), Anthony Nicholls (padre superiore), John Huston (Robert il vecchio), John Franklyn (mezzano); **Prod.:** Carter DeHaven per 20th Century Fox ■ **35mm. L.:** 2465 m. **D.:** 90'. **Versione inglese / English version** ■ **Da:** 20th Century Fox

Lo scorso ottobre, nell'abbazia gotica più antica d'Italia, a Fossanova, John Huston ha ultimato le riprese di *A Walk with Love and Death*, tratto da un mio romanzo pubblicato nel 1961. Ho assistito sin dall'inizio alle riprese collaborando con il regista, consuetudine assolutamente rara, forse proprio perché rari sono i registi come Huston. Per uno scrittore, le qualità più importanti di Huston sono due. La prima è la sua grande avversione per le scelte facili, i luoghi comuni e le metafore inconcludenti. Non importa ad esempio quanto fosse difficile rendere lo scorrere del tempo, preferiva lavorarci per settimane piuttosto che ricorrere a trucchi come l'albero che prima ha le foglie e poi le ha perdute. A causa di questa avversione nei confronti del luogo comune si rifiutò anche di aderire a uno degli sviluppi del libro, per me perfettamente legittimo, laddove la protagonista si ammalava e doveva interrompere il suo viaggio. Huston voleva trovare un'altra soluzione: "Sarebbe troppo facile fare ammalare la protagonista proprio adesso", diceva. Questa osservazione si lega anche alla seconda delle sue qualità. Credo che la sua abilità artistica sia costantemente regolata da una concezione quasi puramente matematica della realtà filmica, che per lui si discosta molto dalla realtà letteraria o dalla realtà vera a propria. Così ho dovuto *spiegargli* con precisione ogni singola parola o azione per avere la sua approvazione, non era ammessa la benché minima ambiguità. E quando alcune delle persone che aveva attorno, quelle più inserite nella logica dello show-business, parlavano di "intrighi amorosi" o della "reazione dei giovani d'oggi", Huston li ascoltava pazientemente, salvo poi ignorare tutti i loro consigli (cosa che di solito succedeva regolarmente).
Hans Koningsberger, *Film Quarterly*, Spring 1969

ultimate banishment of the director from the project, have become legendary. This longer version of the film, which features twelve minutes of recovered footage and a new score, clarifies key plot points and adds a more tragic dimension and depth to the character of Dundee, in an effort to bring the film closer to the director's original vision. (...) There are three completely new scenes in the Extended Version, including the missing introduction of Tyreen and the emphatic setting of the fort that Dundee is in charge of as truly a jail. The so-called "lost weekend" sequence in which the wounded Dundee is recovering in Durango is now restored, deepening the understanding of his character and the relationship with Teresa, played by Senta Berger. And there are bits and pieces of typical Peckinpah touches running throughout the film, such as isolated shots of children observing the adult characters, reminiscent of *The Wild Bunch*.
Grover Crisp

Last October, in the oldest gothic abbey of Italy, Fossanova, John Huston completed filming *A Walk with Love and Death*, a novel of mine published in 1961. I was present from the beginning and worked with the director, which is non standard practice; and Huston is no standard director. Important to a writer were two qualities of Huston's. The first one is his bitter aversion to shortcuts, clichés, mixed metaphors. No matter, for instance, how difficult it was to convey a passage of time, he would sooner work on it for a week than resort to the trees-in-leaf-and-then-bare type of film trick. This aversion to triteness made him even refuse to adhere to a development in the book – to me perfectly legitimate – of the heroine falling ill and having to interrupt a journey. Huston insisted on being provided with another reason for the interruption: "A sick heroine at this point is just too damn convenient," he said. This utterance leads me to a second quality of his working ways. His artistry, I think, is under perpetual observation of his almost purely mathematical concept of film-reality, vastly different for him from book-reality and real-reality. Thus I had to *explain* every word and every action to him in precise terms in order to get away with them; no vagueness was admitted. And when some of the people around him, in terms so dear to show-business people, held forth about "love interest", or "the reaction on today's kids," Huston would listen patiently and then continue as if nothing had been said (which was indeed usually the case).

Hans Koningsberger, *Film Quarterly*, Spring 1969

APPUNTI PER UN'ORESTIADE AFRICANA **Italia, 1970 Regia: Pier Paolo Pasolini**

■ Scen., Comm.: Pier Paolo Pasolini; E: Giorgio Pelloni, Mario Bagnato, Emore Galeassi; M.: Cleofe Conversi; Interv.: Pier Paolo Pasolini, studenti africani dell'Università di Roma "La Sapienza"; Prod.: Gian Vittorio Baldi e IDI Cinematografica, I film dell'Orso ■ 35mm. L.: 2006 m. D.: 73'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Copia restaurata dalla Cineteca di Bologna nel 2005 a partire dai negativi 16mm / Print restored by Cineteca di Bologna in 2005 from 16mm negatives

La ricerca della forma aperta degli appunti, del "non finito", che contamina l'annotazione diaristica con il documentario antropologico, l'ellissi poetica con il respiro narrativo, ha ispirato a Pier Paolo Pasolini alcuni affascinanti film "impuri". Negli *Appunti per un'Orestiaide africana*, realizzato fra il dicembre 1968 e i primi del 1970, il poeta-regista percorre l'Uganda, la Tanzania, e altre località e villaggi, immaginando di ambientare una versione moderna della tragedia eschilea nel corpo tormentato di un'Africa ancora tribale, ma che sta assumendo i primi segni della modernità. La trasformazione delle Furie – che Pasolini decide di evocare nelle forme degli alberi – in Eumenidi, adombra dunque la conversione e la pacificazione delle pulsioni ancestrali radicate nell'Africa arcaica. Per la prima volta, il regista è l'operatore di tutte le riprese originali, ma utilizza anche drammatici filmati di repertorio bellico. Rifiutato dalla Rai nel 1970, con motivi pretestuosi, il film sarebbe dovuto appartenere ad un ambizioso progetto cinematografico pasoliniano, *Appunti per un poema sul Terzo mondo*. È stato restaurato dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio "L'Immagine Ritrovata", grazie ai materiali messi a disposizione dal produttore Gian Vittorio Baldi. Dai negativi 16mm scena e colonna, sono state stampate matrici di conservazione 35mm.

Roberto Chiesi - Centro Studi Pier Paolo Pasolini

The quest for an open notebook, "unfinished" form, which contaminates the diary style with anthropological documentary, and poetic ellipsis with narrative rhythm, inspired Pier Paolo Pasolini to make a number of fascinating "impure" films. In *Appunti per un'Orestiaide africana*, made between December 1968 and the early 1970s, the poet-director travels through Uganda, Tanzania, and other places and villages, imagining where he would locate a modern version of Aeschylus' tragedy in the tormented body of an Africa which remains tribal despite the emergence of the first signs of modernity. The transformation of the Furies that Pasolini decides to evoke in the form of trees into Eumenides, therefore foreshadows the conversion and pacification of the ancestral roots of ancient Africa. For the first time the director himself acted as a cameraman, but he also included dramatic excerpts from war movies. Turned down by the Rai on empty pretexts, the idea was to make the film part of an ambitious Pasolini film project, *Appunti per un poema sul Terzo mondo*. It has been restored by the Cineteca di Bologna at its "L'Immagine Ritrovata" laboratory, thanks to material donated by the producer Gian Vittorio Baldi. The 16mm sound and picture negatives have also been reprinted on 35mm conservation matrices.

Roberto Chiesi - Centro Studi Pier Paolo Pasolini

QUELQUE PART QUELQU'UN **Francia, 1972 Regia: Yannick Bellon**

■ Sog. e scen.: Yannick Bellon; E: Georges Barys; M.: Janine Sée; Mu.: Georges Delerue; Su.: Daniel Ollivier; Ingegnere Su.: Alain Sempé, Raymond Adam, Pierre Gamet, Jacques Pirotbelli; Ass. R.: Monique Oubraham, Jean-François Detré, Colette Batifoulier, Hélène Bernardin; Int.: Loleh Bellon (Raphaële), Roland Dubillard (Vincent), Christine Tsingos (Christine), Hugues Quester (Emmanuel), Hélène Dieudonné (Germaine), Paul Villé (Albert), Hélène Bernardin (Anne), Claude Lévy-Strauss (se stesso), Jacques Alric, Didier Chereau, Etienne Dirand, Michel Robin; Prod.: Films de l'Équinoxe ■ 35mm. L.: 2685 m. D.: 98'. Versione francese / French version ■ Da: Archives Française du Film ■ Restauro eseguito nel 1999 in collaborazione con Les Films de l'Équinoxe (Yannick Bellon) presso il Laboratorio Neyrac a partire dal positivo originale 16mm / Print preserved in 1999 in collaboration with Les Films de l'Équinoxe (Yannick Bellon) by Neyrac Laboratory from 16mm original positive

Lo stile del film è coerente al soggetto. Questi destini intuiti di sfuggita, queste piccole musiche di vita che per un istante emergono dal frastuono per perdersi subito nella folla, queste pulsioni "unanimità", non potevano essere rinchiusi in una struttura narrativa tradizionale. Lo stile del film e la sua costruzione si sono imposti nello stesso momento dell'elaborazione del soggetto. È un film che non si può raccontare. Senza storia, senza inizio, senza centro, senza fine. È un film che potrebbe non finire mai. Il mio ultimo ricordo – terribile – di *Quelque part quelque'un*, in occasione di una proiezione pubblica, è quello di un film tutto rosa, un fatto sorprendente per delle immagini di cui si è sottolineato l'aspetto piuttosto buio. La copia era completamente virata e ho saputo in seguito che anche l'internegativo era in cattivo stato.

Intervista a Yannick Bellon a cura di Eric Leroy

The style of the film is in keeping with the story. These briefly hinted at destinies, these little melodies of life which for an instant emerge from the din to be quickly lost in the crowd, these "unanimous" thrusts could not be enclosed in a traditional narrative structure. The style and construction of the film imposed themselves as the story was developed. It is a film that cannot be told. No story, no beginning, no middle, no end. It is a film that could never end. My last – terrible – memory of *Quelque part quelque'un* from a public screening, is that of a completely pink film, a surprising fact considering that the darker elements of the images had been stressed. The copy had completely changed colour and I found out afterwards that the internegative was also in a bad way.

Interview with Yannick Bellon by Eric Leroy

THE BIG RED ONE – DIRECTOR'S CUT Usa, 1980 R.: Samuel Fuller

■ **T. it.:** Il grande uno rosso; **Scen.:** Samuel Fuller; **E.:** Adam Greenberg; **M.:** Morton Tubor, Bryan McKenzie (versione 2004); **Scgf.:** Peter Jamison; **Trucco:** Blanche Shuler; **Effetti speciali:** Jeff Clifford, Peter Dawson, Kit West; **Mu.:** Dana Kaproff; **Su.:** Jack A. Finlay; **Ass. R.:** Arne L. Schmidt, Todd Corman; **Int.:** Lee Marvin (il Sergente), Mark Hamill (Griff), Robert Carradine (Zab), Bobby Di Cicco (Vinci), Kelly Ward (Johnson), Stéphane Audran ("Walloon"), Siegfried Rauch (Schroeder – German sergeant), Serge Marquand (Rensonnet), Alain Doutey (Broban), Maurice Marsac, Charles Macaulay, Colin Gilbert; **Prod.:** Gene Corman per Lorimar Productions; **Richard Schickel (versione 2004)** ■ 35mm. D.: 138'. **Versione inglese / English version** ■ **Da:** Warner Bros. Home Entertainment ■ **Restaurato dallo storico e documentarista Richard Schickel a partire dal negativo camera / Restored by film historian and documentary filmmaker Richard Schickel from a camera negative**

Una volta Jonathan Rosenbaum mi disse che Sam Fuller non riconosceva alcun valore a *Full Metal Jacket*. Mentre Rosenbaum aveva espresso il suo entusiasmo per il film di Kubrick, Fuller non ne dimostrava alcuno: "È un manifesto per il reclutamento." Certo non condivido la sua affermazione, ma l'ho apprezzata moltissimo, ancor più dopo aver visto la nuova versione di *The Big Red One*, pazientemente ricostruita da Richard Schickel, un altro che tiene molto al modo in cui la guerra viene rappresentata sullo schermo. Ridotto a 113 minuti nel 1980 in una versione maestosa (per Fuller), elegiaca e relativamente all'antica, oggi, con una durata di 2 ore e 40 (anche se lontana dalle 4 ore e mezza del mito) questo film di guerra ci fa vivere un'esperienza molto diversa. È un film che descrive l'inferno di chi vive la guerra, la sua tediosità, l'indifferenza di chi ha la fortuna di sopravvivere verso chi è destinato a morire. Insensibilità a parte, ma cosa sarebbe un film di Fuller senza di essa, quella che resta impressa è l'ultima battuta del film e della voce narrante finale: "La vera gloria della guerra è riuscire a sopravvivere".

Kent Jones, *Film Comment*, May-June 2004

HEAVEN'S GATE Usa, 1980 Regia: Michael Cimino

■ **Tit. it.:** I cancelli del cielo; **Scen.:** Michael Cimino; **E.:** Vilmos Zsigmond; **Op.:** Jan Kiesser; **M.:** Tom Rolf, William Reynolds, Lisa Fruchtman, Gerald B. Greenberg; **Scgf.:** Tambi Larsen; **Cost.:** J. Allen Highfill; **Mu.:** David Mansfield; **Coreografie:** Eleanor Fazan; **Ass. R.:** Brian Cook, Michael Grillo; **Int.:** Kris Kristofferson (James Averill), Christopher Walken (Nathan D. Champion), John Hurt (Billy Irvine), Sam Waterston (Frank Canton), Brad Douir (Mr. Eggleston), Margaret Benzak (Mrs. Eggleston), Isabelle Huppert (Ella Watson), Joseph Cotten (Reverend Doctor), Jeff Bridges (John L. Bridges), Ronnie Hawkins (Wolcott), Mickey Rourke (Nick Ray), Waldemar Kalinowski (fotografo), Terry O'Quinn (capitano Minardi), Paul Koslo (sindaco), Michael Christensen (Michael), Peter Onusky (Peter), Mady Kaplan (Katia), Tom Noonan (Jake); **Prod.:** Joann Carelli per United Artists ■ 35mm. L.: 6180 m. D.: 225'. **Versione inglese / English version** ■ **Da:** United Artists e Metro-Goldwyn-Mayer ■ **Copia restaurata nel 2004 / Print restored in 2004**

Tutta l'energia che ho speso per *Heaven's Gate* aveva un solo fine: portare sullo schermo, con le migliori immagini e i migliori suoni possibili, l'America della fine dell'Ottocento, cercando di raggiungere il maggior grado di veridicità. Gli anni in cui si svolge il film sono anche quelli in cui si diffonde la fotografia: si tratta quindi di un periodo molto ben documentato. Ogni cosa che si vede nel film trova riscontro in una fotografia del periodo, dai particolari degli abiti all'aspetto della pista di pattinaggio. Questo sforzo di ritrovare la verità ha portato gli attori a impegnarsi, prima delle riprese, in una sorta di Università del West, dove hanno preso le lezioni più disparate: sparare col fucile o con la pistola, andare a cavallo, condurre il carro, radunare le mandrie, andare sui pattini a rotelle (ci sono state più fratture qui che non nei corsi di equitazione). Kristofferson e Isabelle Huppert hanno anche preso lezioni di valzer, per la disperazione del coreografo: a quanto diceva lui, Kristofferson non aveva il minimo senso del ritmo. Una cosa che mi colpì in particolare, guardando le foto dell'epoca, era

I was once told by Jonathan Rosenbaum, that Sam Fuller had no use for *Full Metal Jacket*. When Rosenbaum expressed his enthusiasm for the Kubrick Movie, Fuller would have none of it: "It's a recruiting poster." I can't agree with the assessment, but I love him for making it. And I love him even more after seeing the re-constituted version of *The Big Red One*, painstakingly assembled by Richard Schickel, someone else who cares a great deal about how war is represented onscreen. Chopped down to a stately (for Fuller), elegiac, relatively old-fashioned 113-minute war movie in 1980, it is now, at two hours and 40 minutes (not the four-and-a-half hours of myth), a very different experience. This is a movie about the hell of being at war, the tedium of it, the callousness shown by the charmed living toward the soon-to-be-dead. Crassness aside – and what would a Fuller movie be without crassness? – it now lives up to the words that served as both its original tag line and its final voiceover: "The real glory of war is surviving".

Kent Jones, *Film Comment*, May-June 2004

All the energy I spent on *Heaven's Gate* had one aim only: to bring late nineteenth century America to the screen, with the best images and the best sound possible, and to try to do it with the highest level of veracity. The period in which the film is set is the time when photography was becoming popular, so it is very well documented. Everything you see in the film can be found in a photograph of the period, from the details of the clothes to the way a skating rink looked. This determination to rediscover the truth involved the actors attending a kind of University of the West, before filming began. They took all kinds of lessons, like how to shoot with a pistol or rifle, how to ride a horse, drive a wagon, herd cattle and roller-skate (there were more fractures here than in the horse riding lessons). To the choreographer's dismay, Kristofferson and Isabelle Huppert even took lessons in waltzing and according to him, Kristofferson had no sense of rhythm whatsoever. One thing that struck me in particular when looking at photographs from this period, was the mass of people, the real population explosion

la grande quantità di persone, la vera e propria esplosione demografica in corso, specie per l'arrivo di masse di emigrati, la nascita velocissima di città molto popolose: è un aspetto che ho voluto assolutamente portare nel film. Quando si vedono in una stessa inquadratura 2.000 persone, 200 cavalli, 200 carri, una locomotiva dell'epoca, è tutto vero: col digitale non puoi raggiungere la stessa veridicità, lo stesso suono.

Il film dunque racconta un episodio reale della storia americana, basandosi su documenti precisi: è la cosiddetta guerra di Johnson County, dove nel Wyoming i ricchi proprietari di bestiame assoldarono dei killer per sterminare i contadini immigrati, accusati di furto. Ero affascinato dall'idea di portare alla luce questo episodio, in cui degli americani uccidevano altri americani, in cui all'entusiasmo e all'incanto per la giovane nazione si mescolava un sentimento di depressione, di sconfitta degli ideali, di precoce consapevolezza; ed ero anche così ingenuo da credere che altri avrebbero provato il mio stesso interesse. Non sapevo che mi avrebbero odiato. Così sono passato dal trionfo di *The Deer Hunter* alle critiche devastanti rivolte a *Heaven's Gate*, che hanno portato alla mutilazione immediata del film dai suoi originali 325 minuti a una versione di poco più di due ore.

Michael Cimino, intervista realizzata a Bologna il 17.02.2003

that was taking place, especially as a result of the mass arrival of emigrants and the rapid birth of densely populated cities. This was something that I wanted to show in the movie at all costs. When you see in the same shot 2,000 people, 200 horses, 200 carts and a period locomotive, it's all true, you can't get the same veracity, the same sound digitally.

The film tells the story of a real episode in American history, and is based on accurate documents. It talks about the Johnson County war, where in Wyoming the rich cattle owners hired killers to wipe out the immigrant farmers, accused of stealing. I was fascinated by the idea of bringing to light this episode, where Americans were killing other Americans and where the enthusiasm and delight in this young nation was mixed with a feeling of depression, of a defeat of ideals, of precocious awareness and I was naive enough to think that other people would have shared my interest. I didn't know they would hate me for it. And that's how I moved from the triumph of *The Deer Hunter* to the scathing criticism of *Heaven's Gate*, which led immediately to the film being cut from its original length of 325 minutes to a version of just over two hours.

Michael Cimino, from an interview held in Bologna on 17.02.2003

NUOVI RESTAURI DELLA COLLEZIONE CASAGRANDE / NEW RESTORATIONS OF THE CASAGRANDE COLLECTION

LA GUERRA DI LIBIA: LE LINEE ITALIANE TRA BU-MELIANA E SIDI-MESSRI | Italia 1911 (data presunta)

■ titolo attribuito ■ 35mm. L.: 84 m. D.: 5' a 16 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2003, a partire da un positivo nitrato, depositato presso la Cineteca di Bologna da Daniel N. Casagrande nel settembre 2002 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2003 from a positive nitrate deposited at the Cineteca di Bologna by N. Casagrande in September 2002

Osservatorio di una batteria in un'oasi / Trincee e lavori di difesa nella zona fra Bu-Meliana e Sidi-Messri / Lavori di trinceramento per modificazione posizionamento / Casa agricola occupata dai nostri soldati dopo il bombardamento che fugò l'avversario / Si sgombrano le vecchie trincee! / ... e lungi, guardati a vista da una scorta armata, oltre 300 prigionieri attendono di essere imbarcati Didascalie del film

A battery observation post in an oasis / Trenches and defence work in the area between Bu-Meliana and Sidi-Messri / Entrenchment work due to movement of positions / Farmhouse occupied by our soldiers after the bombardment that drove out the enemy / The old trenches are cleared! / ... and far away, watched over by an armed guard over 300 prisoners wait to be embarked. Film intertitles

CARNEVALE DI NIZZA | Italia, 1913 Regia: Luca Comerio

■ 35mm. L.: 74 m. D.: 4' a 16 f/s. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca del Comune di Bologna ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2003, a partire da un positivo nitrato, depositato presso la Cineteca di Bologna da Daniel N. Casagrande nel settembre 2002 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2003 from a positive nitrate deposited at the Cineteca di Bologna by N. Casagrande in September 2002

Da uno scorcio di Nizza la macchina da presa inquadra una sfarzosa sfilata di Carnevale con carri allegorici e con gente mascherata che balla e si diverte.

From a foreshortened view of Nice the camera shoots a magnificent carnival parade featuring floats and masked people dancing and having fun.

La Cineteca del Comune di Bologna e la Cineteca del Friuli hanno avviato nel 2004 un progetto pluriennale di restauro di una ventina di film muti italiani (la maggior parte dei quali considerati perduti) ritrovati presso la collezione privata inglese Archive Film Agency.

In 2004, Cineteca del Comune di Bologna and Cineteca del Friuli launched a long-term project to restore twenty or so silent Italian films (most of which were considered lost) found in England in the private collection of the Archive Film Agency.

SOGNO DI GLORIA DI TONTOLINI Italia, 1911

■ Int.: Ferdinand Guillaume (Tontolini); Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 86 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Cineteca del Friuli e Archive Film Agency ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2005 a partire da un positivo nitrato / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2005 from a nitrate positive

Tontolini è un povero pecoraio e si diverte a leggere le gesta del grande Napoleone, quando viene preso dal sonno e si addormenta, sognando che le pecore diventano tanti soldati e che egli stesso prende la figura del grande imperatore. Vediamo Tontolini al campo: passaggi difficoltosi a cavallo, battaglie strepitose, e in una di queste Tontolini, mentre è alle prese corpo a corpo col nemico, si sveglia e continua in mezzo alle pecore la battaglia che aveva cominciato in sogno.

Cinema, Napoli, 5 marzo 1911

Tontolini is a poor shepherd who amuses himself by reading about the feats of the great Napoleon. When he falls asleep he dreams that his sheep have become soldiers and that he has become the great emperor. We see Tontolini on the battlefield, distinguishing himself with daring horse rides and incredible struggles in which he even embarks in hand to hand fighting with the enemy. In the midst of this fight for his life Tontolini wakes up and continues his battle to the last in the middle of the sheep.

Cinema, Napoli, March 5, 1911

VEZZO DI PERLE PERDUTO Italia, 1910

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 101 m. D.: 6' a 16 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Cineteca del Friuli e Archive Film Agency ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2005 a partire da un positivo nitrato / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2005 from a nitrate positive

Una ragazzina è figlia di genitori indegni, che la mandano in strada a mendicare per poter soddisfare i loro vizi, in particolare quello del bere. Il giorno la piccola infastidisce i passanti con le sue richieste, ma con scarso successo. Quando ritorna a casa i suoi la picchiano e la sgridano, prima di cacciarla di nuovo fuori a ritentare la fortuna, per la strada la ragazzina vede passare una bella ed elegante signora alla guida di un'automobile, e quando l'auto è scomparsa dentro un portone, trova per terra una preziosa collana di perle che la signora ha evidentemente perduto. Dopo essersi informata dai domestici della casa, la ragazzina segue la signora, la quale arrivata a destinazione e accortasi di aver perduto la collana, ne rimane sconvolta e si mette a piangere.

The Bioscope, London, February 17, 1910

A little girl is sent out in the streets to beg by her unworthy parents, in order that they may satisfy their craving for drink. All day long she importunes the passers by but with scant success. On returning home, she is kicked and buffeted about, and turned into the streets to get more alms. She sees a lady going out in evening dress in her motor-car, and when the car has gone she finds in the road a pearl necklace which the lady has dropped. Ascertaining from the servants at the mansion whither the lady has gone, she pursues her. Meanwhile, the lady has arrived at her destination, and having discovered her loss is distressed by the calamity that has befallen her and begins to cry.

The Bioscope, London, February 17, 1910



MOMENTS CHOISIS DES HISTOIRE(S) DU CINÉMA 2 Francia, 2000 Regia: Jean-Luc Godard

■ Scen., E. M.: Jean-Luc Godard; Staff tecnico: François Musy, Oscar Stellavox, Pierre-Alain Besse; Int.: Jean-Luc Godard, Serge Daney, Julie Delpy, Sabine Azéma, Alain Cuny; Prod.: Gaumont
 ■ 35mm. D.: 80'. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Gaumont

Perché, come dice il vecchio adagio, se è troppo tardi per aspettare Godot, è troppo presto per raggiungere Godard.
 Jean-Bernard Pouy, *Je hais le cinéma*, 2004

Due anni dopo aver terminato le *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard ritornò in quel vertiginoso labirinto di visioni e suoni e ne enucleò dieci frammenti di circa dieci minuti ciascuno, rimontandoli secondo un diverso respiro e con qualche spostamento. La "messa in prospettiva" della propria opera imprime una netta accentuazione ad alcune tonalità e motivi – le tinte del lutto, la storia di non ritorno della Shoah e la violenta, geniale polemica contro il cinema formattato a stelle e strisce –. La "condensazione" dei *Moments choisis* riduce le distanze degli echi dolorosi e funebri fra la diagnosi del fallimento del cinema (che non ha rivelato la realtà dello sterminio nazista) e l'evocazione delle utopie sconfitte della Nouvelle Vague, fra la magia religiosa delle immagini in movimento e gli enigmi tragicamente emblematici delle piccole storie contenute nella grande storia. Ombra fra le ombre, anche lo stesso cinema di Godard è oggetto di scelte che, significativamente, privilegiano proprio i suoi film "maledetti" (*King Lear*, *Hélas pour moi*).
 Roberto Chiesi

Car, comme dit le vieil adage, s'il est trop tard pour attendre Godot, il est trop tôt pour atteindre Godard.
 Jean-Bernard Pouy, *Je hais le cinéma*, 2004

Two years after having completed *Histoire(s) du cinéma*, Jean-Luc Godard returned to that vertiginous labyrinth of visions and sounds and highlighted ten fragments, each one around ten minutes long, re-editing them following according to a different rhythm and with some changes. "Putting into perspective" his own work noticeably accentuates certain tonalities and themes – the grief, the Shoah's history of non-return and the violent and inspired dispute against a stars and stripes type of cinema –. The "condensation" of the *Moments choisis* reduces the distances of the painful and funereal echoes between the diagnosis of cinema's failure (to reveal the reality of the Nazi extermination) and the evocation of the defeated utopias of the Nouvelle Vague, between the religious magic of moving images and the tragically emblematic enigmas of the little stories contained in history. A shadow amongst shadows, even Godard's cinema is subject to choices that, significantly favour his "damned" films (*King Lear*, *Hélas pour moi*).
 Roberto Chiesi

OMAGGIO A RAYMOND BORDE

La Cinémathèque de Toulouse non sarebbe niente senza di lui: quando, un po' più di 40 anni fa, fondò questo archivio a più di 700 chilometri a sud di Parigi, la necessità di conservare le immagini non era affatto evidente. Bisognava essere davvero degli appassionati di film e dei visionari come Raymond Borde per lanciarsi in questa impresa di lotta contro il tempo. Cercare i film, raccogliarli, identificarli, catalogarli, diffonderli, e soprattutto amarli: questa fu la vita quotidiana del nostro fondatore, scomparso nel settembre 2004, a cui la Cineteca di Bologna ha scelto di rendere omaggio. Di una curiosità insaziabile, preferiva i sentieri scoscesi alle strade dritte e trafficate: che si trattasse di scrivere sui film, di partire alla scoperta di titoli nuovi o di sostenere lo sviluppo dell'istituzione che aveva creato, Raymond Borde non si è mai accontentato di riprodurre ciò che altri avevano fatto prima di lui. Rifiutava energicamente ogni relazione nostalgica con il passato ed era, a suo modo, un esploratore della Settima Arte: "Noi non cerchiamo nei vecchi film quel certo piacere morboso da archeologo, noi cerchiamo ciò che ci emoziona: la libertà, la poesia, l'amore", amava ricordare. Le collezioni della Cinémathèque de Toulouse sono oggi la testimonianza delle sue passioni, delle sue lotte e del suo impegno.
 Natacha Laurent - Cinémathèque de Toulouse

The Cinémathèque de Toulouse would be nothing without him: when he set up this archive, a little over 40 years ago, 700 kilometres south of Paris, the need to save images was not at all evident. You had to be genuinely passionate about films and a visionary like Raymond Borde to launch into this fight against time. To find the films, collect them, identify them, catalogue them, distribute them and above all love them: this was our founder's daily life. He passed away in September 2004 and is the subject of the Cineteca di Bologna's homage. Of an insatiable curiosity he preferred the road less travelled: whether it was writing about films, setting off to discover new films or supporting the development of the institution that he had created, Raymond Borde never settled for reproducing what others had done before him. He actively refused any nostalgic relation with the past and he was, in his way, an explorer of the seventh art: "We don't look in old films for that morbid pleasure peculiar to archaeologists, we look for what thrills us: freedom, poetry and love", he loved to remind people. The collections of the Cinémathèque de Toulouse are today a testimony to his passions, fights and commitment.
 Natacha Laurent - Cinémathèque de Toulouse

THE WAY OF LOST SOULS Gb, 1929 Regia: Paul Czinner

■ T.it.: La via delle anime perdute; Scen.: Paul Czinner, Charles E. Whittaker; E: Adolf Schlasly; Scgf.: Clarence Elder; Ass. R.: Herbert Selpin; Int.: Pola Negri (Louise), Warwick Ward (Maxim), Hans Rehmann (John), Cameron Carr (magistrato), Margaret Rawlings; Prod.: Charles E. Whittaker, Warner Bros ■ 35mm. L.: 1835 m. D.: 73' a 22 f/s. Didascalie francesi / French intertitles
■ Da: Cinémathèque de Toulouse ■ Copia restaurata dal CNC-Archives Françaises du film a partire da un nitrato conservato presso la Cinémathèque de Toulouse / Print restored by CNC-Archives Françaises du Film from a nitrate held by Cinémathèque de Toulouse

Film-proteiforme (sei titoli inglesi, tre titoli francesi), che riunisce sotto la propria bandiera, in modi diversi, Inghilterra, Ungheria, Polonia, Germania e persino Francia – dal momento che la sua conservazione è stata assicurata da Cinémathèque de Toulouse e Archives Françaises du film del CNC. *The Way of Lost Souls* non sarà forse il primo film europeo ante litteram?

Girato all'apogeo del muto, *The Way of Lost Souls* usa le risorse delle invenzioni di scrittura. La fotografia realista degli esterni (senza concessioni al "ben curato") si alterna alle inquadrature oblique delle orge etilico-sessuali. La ricchezza nella varietà di sguardi, di espressioni e di portamento del corpo di Pola Negri si oppone al personaggio brutale, quasi pietrificato, di Hans Rehmann: siamo forse di fronte alla quintessenza dell'arte del muto?

Jean-Paul Gorce

A protean film (six English titles, three French titles), that gathers under its flag, in different ways, England, Hungary, Poland, Germany and even France – given that its preservation has been assured by the Cinémathèque de Toulouse and the Archives Françaises du film of the CNC. Could *The Way of Lost Souls* be the first ante litteram European film?

The Way of Lost Souls, shot at the height of the silent period, uses the resources of fictional writing. The realist photography of the exteriors (with no concessions to appearing "well made") alternates with the oblique shots of the drunken and sexual orgies. The rich variety of Pola Negri's looks, expressions and poses are pitched against the brutal, almost petrified, character of Hans Rehmann. Are we in the presence of the quintessence of the silent art?

Jean-Paul Gorce

OMAGGIO A NINO VINGELLI

IO SONO IL COMICO: NINO VINGELLI Italia, 2005 Regia: Gianfranco Mingozzi

■ Scen.: Gianfranco Mingozzi; M.: Alfredo Muschietti; Prod.: Medialand ■ Beta. D.: 46'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Nino Vingelli

Nino Vingelli appartiene al mondo variopinto della scena napoletana fin dal 1916 (all'età di 9 anni debuttò al teatro San Ferdinando). Attore di avanspettacolo e di sceneggiate prima, poi di compagnie di prosa (i De Filippo), di varietà (Totò), è entrato nel cinema già dagli anni '40, affermandosi come uno dei migliori caratteristi italiani, lavorando praticamente con tutti i grandi registi, da Zampa (*Processo alla città*) a Fellini (*I clowns*), da Comencini (*Pane amore e fantasia*) a De Sica (*L'oro di Napoli*), da Steno (*L'uomo, la bestia e la virtù*) a Jules Dassin (*La legge*), da De Santis (*Italiani brava gente*) a Rosi (*La sfida*), vincendo anche ambiti premi come il Laceno d'Oro e il Nastro d'Argento, senza smettere di calcare sempre le scene. Con lui si compone la storia del teatro napoletano degli ultimi settant'anni.

Nino Vingelli was part of the multi-coloured world of the Neapolitan stage from as early as 1916 (he debuted at the age of 9 at the San Ferdinando Theatre). Initially working in "avanspettacolo" and Neapolitan melodrama, then in theatrical companies (the De Filippos) and variety acts (Totò), he entered the cinema as early as the 40s, and soon established himself as one of Italy's greatest character actors. He worked with just about all the best-known directors, from Zampa (*Processo alla città*) to Fellini (*I clowns*), from Comencini (*Pane amore e fantasia*) to De Sica (*L'oro di Napoli*), from Steno (*L'uomo, la bestia e la virtù*) to Jules Dassin (*La legge*) and from De Santis (*Italiani brava gente*) to Rosi (*La sfida*), picking up prestigious awards such as the Laceno d'Oro and the Nastro d'Argento, without ever renouncing the stage. The history of the last seventy years of Neapolitan Theatre is present in the work of this man.

LA SFIDA Italia, 1958 Regia: Francesco Rosi

■ Scen.: Suso Cecchi d'Amico, Enzo Provenzale, Francesco Rosi; F.: Gianni Di Venanzo; Op.: Erico Menczer; M.: Mario Serandrei; Scgf.: Franco Mancini; Cost.: Marilù Carteny; Mu.: Roman Vlad; Su.: Ovidio Del Grande, Oscar Di Santo; Ass. R.: Giulio Questi, Nando Cicero, Roberto Pariante; Int.: José Suárez (Vito Polara), Rosanna Schiaffino (Assunta), Nino Vingelli (Gennaro), Decimo Cristiani (Salvatore Ajello), José Jaspe (Raffaele), Tina Castigliano (la madre di Vito), Pasquale Cennamo (Fernando Ajello), Elsa Valentino Ascoli (la madre di Assunta), Ubaldo Granata (Califano), Ezio Vergari (Antonio); Prod.: Franco Cristaldi per Cinecittà, Lux film, Suevia Film S.A., Vides Cinematografica ■ 35mm. D.: 108'. Bn. Versione italiana / Italian version
 ■ Da: Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale

Rosi dà forma a *La sfida* muovendo la macchina da presa nelle viuzze popolari della città e nella campagna circostante, dominata dalle orticolture; sceglie come scenografia le case popolari dei quartieri spagnoli, nei cui cortili interni, balconi e terrazze si agita tutta una popolazione che vive di espedienti; mostra le nuove costruzioni con grandi finestre panoramiche affacciate sul golfo di Napoli; ci fa scoprire anche le sale da gioco – biliardo o pelota basca – dove gli scommettitori si danno da fare in un'atmosfera che evoca certi film noir americani.

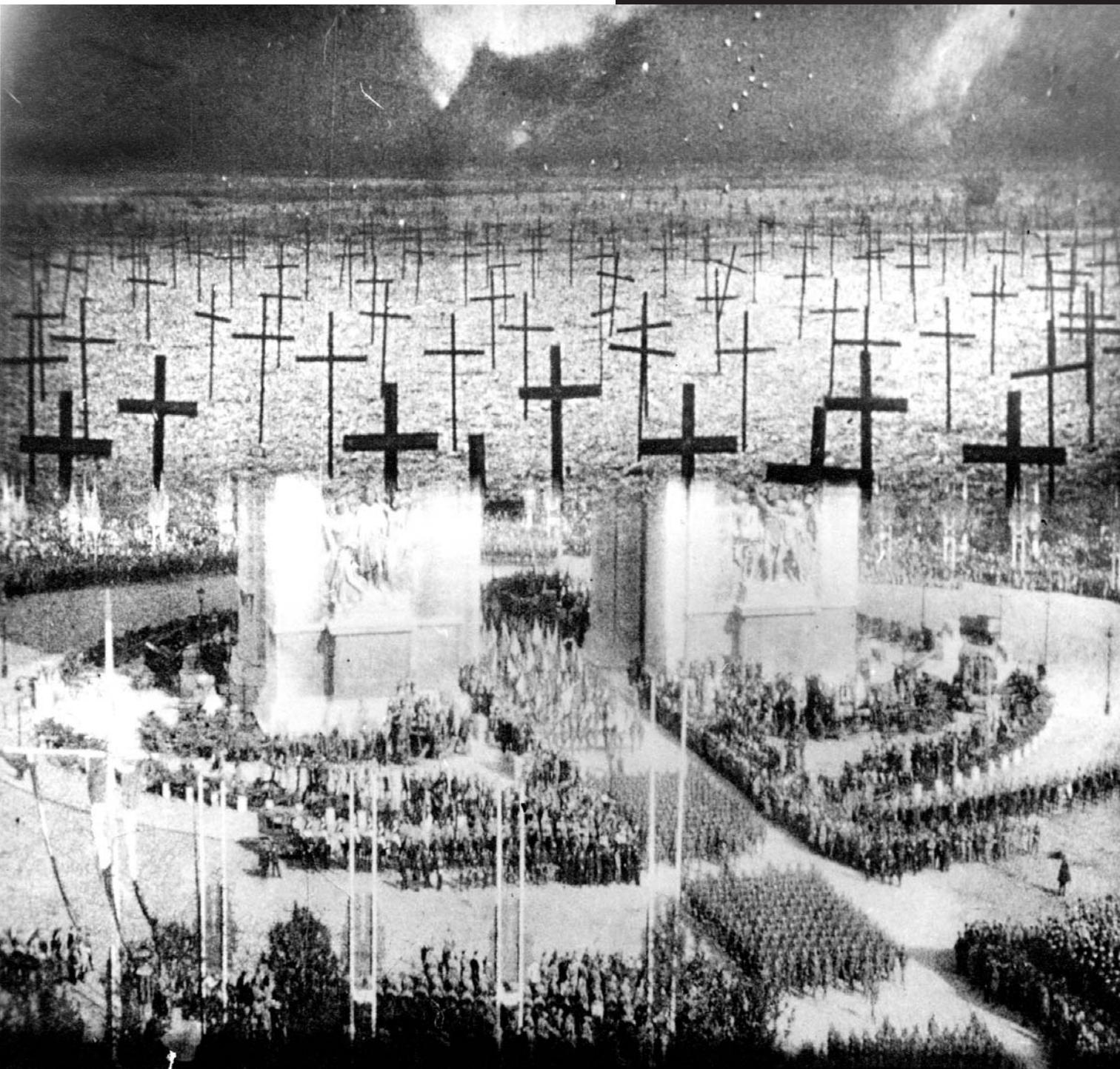
Così, all'incrocio di influenze diverse, tra film criminale e film politico, thriller e dossier sociologico, *La sfida*, nello splendore decadente di una città dalla luce accecante, individua l'origine del male in quei comportamenti che tagliano l'economia di una regione e soggiogano l'energia di chi potrebbe avere la forza di provocare un cambiamento alla tirannia del denaro.

Jean A. Gili, *Francesco Rosi*, Études Cinématographiques Vol. 66, 2001

Rosi builds the story of *La sfida* by moving his camera through the busy streets of Naples and the farmland around it. His sets are the working-class neighbourhoods, such as the Spanish quarter in whose courtyards, balconies and terraces an entire population is forced to live by its wits. He shows the new buildings with their great panoramic windows overlooking the Bay of Naples. He even takes us into pool or "pelota" halls where gamblers try their luck in an atmosphere reminiscent of American detective movies.

Part crime movie, part political statement, part thriller and part sociological dossier, *La sfida*, stands at the crossroads of numerous influences, in the decadent splendour of a city illuminated by blazing sunlight, pointing its finger at what lies behind the disastrous decisions to cut finances to such an area and choke the energy of those who might otherwise be strong enough to put an end to this financial tyranny.

Jean A. Gili, *Francesco Rosi*, Études Cinématographiques Vol. 66, 2001



I cinque anni di Seconda guerra mondiale che sconvolsero il mondo, e la vita di ogni individuo nel mondo, produssero anche la più ampia misura di realtà e irrealtà che il cinema si fosse mai trovato a riflettere. Lo shock della guerra sembrò riprecipitare gli spettatori nei tempi dei Lumière: si manifestò un improvviso interesse (e fiducia) nei confronti del documentario come della fiction, e una necessità di tornare a respirare l'aria originaria del cinema, la sua capacità di imbalsamare la vita. Il patrimonio cinematografico dell'epoca ne offre una suggestiva, lampante evidenza: è un cinema del conflitto e dell'ambivalenza, un cinema inteso di verità e di nobiltà come di menzogna e di male, o capace di toccare il più basso punto morale mai raggiunto nella sua lunga storia.

La guerra è una zona tra la vita e la morte, e come tale arricchisce e rilancia la stessa idea di finzione, in un intreccio di reale e immaginario quale raramente si produce in tempi normali. Il 'reale' aveva una sua drammatica evidenza, l' 'immaginario' si spingeva fino a limiti non immaginabili – della propaganda come dell'utopia. La prima vittima, come in tutte le guerre, fu la verità: le dirette menzogne o la sfacciata manipolazione, sgombrato il campo d'ogni sottotono moralistico, rimangono allucinatore demominatore comune dell'intero periodo e determinano un diffuso, onirico senso di irrealtà – come se tutti i film non fossero che una note in calce a *A Matter of Life and Death* (Michael Powell ed Emeric Pressburger, 1946).

Il presunto materiale 'realistico' (perdi più prodotto dalla parte 'buona', o dei vincitori) non sfuggiva certo alla manipolazione, a cominciare da *Why We Fight*. La più celebre serie documentaria sulla Seconda guerra mondiale venne supervisionata da Frank Capra, per il quale la finzione era il centro dell'universo. Esattamente per questo *Why We Fight* aveva la dimensione che André Bazin intuì nel suo magistrale *À propos de 'Pourquoi nous combattons'*:

Il dramma, inoltre, si recita 'davvero', poiché le comparse hanno accettato di morire entrando nel campo (di battaglia) della macchina da presa, come lo schiavo gladiatore nella pista del circo. Grazie al cinema, il mondo realizza un'astuta economia sul preventivo delle sue guerre poiché queste vengono utilizzate a due fini, la Storia e il cinema, come quei produttori poco coscienti che girano un secondo film nelle scenografie troppo dispendiose del primo. In questo caso, il mondo ha ragione. La guerra, con le sue messi di cadaveri, le sue immense distruzioni, le sue innumerevoli migrazioni, i suoi campi di concentramento, le sue bombe atomiche, si lascia di molto dietro l'arte d'immaginazione che pretendeva di ricostruirla.

Come lo studio dei materiali dimostra, quindici anni dopo la differenza dei due presunti opposti sfuma: il documentario diventa finzione, la finzione diventa documentario. Quasi ogni film dell'epoca è un paradosso, e ciò diventa fonte di una spesso insolita ricchezza cinematografica.

Peter von Bagh, *Cinegrafie*, n. 18, 2005

The five year period of WWII that shook the world, and the life of each individual in it, gave rise to the most extreme spectrum of reality and unreality ever reflected in film. The shock seems to have returned spectators to the time of Lumière: suddenly there was equal interest (and confidence) in documentary and fiction alike, with the need to breathe in film in its most basic sense as a medium that can preserve life. The film heritage from those years opens captivating, overwhelming evidence, full of human conflict and ambivalence. Moments of truth and nobility are as poignant as moments of lies and evil, or the representation of the lowest moral point ever in the history of cinema's immense possibilities.

War is a zone between life and death, and as such it elevates and enriches the very idea of fiction, meaning the intertwining of 'real' and 'imagined' in a way that ordinary times seldom offer. The 'real' simply had a more shattering obviousness, the 'imagined' had an unimaginable range in both the realm of propaganda and of utopia. The first casualty, of course, as in all wars, was the truth, whether through straightforward lies or blatant manipulation which, with moralistic undertones stripped away, becomes a hallucinatory common denominator of the whole period and often signified a general, dreamlike sense of unreality, as if all those films were a footnote to *A Matter of Life and Death* (Michael Powell and Emeric Pressburger, 1946).

The material thought to be 'realistic' (and moreover produced on the 'good' side, or the side of the winners of the war) was certainly manipulated as well, starting with *Why We Fight*. The most famous documentary series of WWII was supervised by Frank Capra, for whom fiction remained at the center of the film universe. Exactly because of that, it had the eccentric dimensions André Bazin sensed in his masterly essay *À propos de 'Pourquoi nous combattons'*:

Le drama, aussi, se joue 'pur le vrai', car les figurants ont accepté de mourir en entrant dans le champ (de bataille) de la caméra, comme l'esclave gladiateur sur la piste du cirque. Grâce au cinéma, le monde rélise une astucieuse économie sur le devis de ses guerres puisque celles-ci sont utilisées à deux fins. L'Histoire et le cinéma, comme ces producteurs peu consciencieux qui tournent un second film dans les décors trop dispendieux du premier. En l'occurrence, le monde a raison. La guerre, avec ses moissons de cadavres, ses destructions immenses, ses migrations innombrables, ses camps de concentration, ses bombes atomiques, laisse loin derrière elle l'art d'imagination qui prétendait la reconstituer.

As the study of the materials of any compilation film shows, fifteen years after the fact the difference between documentary and fiction seems to change places: documentary becomes fiction, fiction documentary. Almost every film from those years is a paradox that, once again, is a source of an often unusual 'cinematographic' richness.

Peter von Bagh, *Cinegrafie*, n. 18, 2005

GAUMONT ACTUALITÉS – Settimana n. 1 (gennaio) (Francia, 1914) D.: 8'

GAUMONT ACTUALITÉS – Settimana n. 3 e n. 4 (gennaio) (Francia, 1914). D. totale : 14'

GAUMONT ACTUALITÉS – Settimana n. 7 (febbraio) (Francia, 1914) D.: 10'

GAUMONT ACTUALITÉS – Settimana n. 12 (marzo) (Francia, 1914) D.: 15'

GAUMONT ACTUALITÉS – Settimana n. 14 (aprile); Settimana n. 17 (aprile-maggio) e Settimana n. 24 (giugno) (Francia, 1914) D. totale: 15'

GAUMONT ACTUALITÉS – Settimana n. 29 (luglio); Settimana n. 31 (agosto) e Settimana n. 34 (agosto) (Francia, 1914) D. totale: 17'

ACTUALITÉ PATHÉ (Mobilisation générale le 2 août 1914 à Paris)

GAUMONT ACTUALITÉS – Settimana n. 35 (agosto/settembre); Settimana n. 45 (novembre); Settimana n. 46 (novembre); Settimana n. 47 (novembre) e Settimana n. 50 (dicembre) (Francia, 1914) D. totale: 18'

La Gaumont festeggia quest'anno i suoi 110 anni di attività. *Il Cinema Ritrovato* le rende omaggio con una rassegna dei suoi cinegiornali del 1914, l'anno che portò il mondo alla Grande Guerra. Le *Gaumont Actualités* avevano nel 1914 cinque anni di vita e già una struttura linguistica e narrativa consolidata. La Cinémathèque Gaumont le ha recuperate compiendo il lavoro di preservazione su pellicola 35mm, catalogandole e rendendole disponibili su Web.

Il problema maggiore di questo patrimonio unico è che, raccontando di avvenimenti che hanno sconvolto la Storia, è stato costantemente utilizzato per altri filmati e cinegiornali. Così il corpus del 1914 sembra una di quelle pietre votive che i fedeli, con il loro transito costante, hanno scavato nel corso del tempo.

Gli oltre cinquanta numeri del 1914 esistono tutti, ma spesso dei venti, trenta soggetti narrati ne manca una buona metà.

Cosa raccontano le *Actualités*? È già un mondo in qualche modo globale: dal Giappone all'Italia, dall'India all'Egitto, dalla Russia all'Africa, tutto il pianeta viene offerto allo schermo; ma ciò che interessa l'obbiettivo Gaumont è soprattutto mostrare la vita delle classi abbienti, da Saint Moritz a Biarritz; poi la caccia allo spettacolo inusuale, il quotidiano sorprendente: l'incendio in una fabbrica di vernici, inondazioni terribili, l'aviatore Gilbert che atterra su un tetto.

Le *Gaumont Actualités* ci mostrano, in maniera evidente, la bellezza estetica di un mondo che sembra non conoscere la guerra. Un mondo Europacentrico in cui gli Usa sono ancora un territorio lontano ed esotico. Gli anniversari riempiono i cinegiornali e sembrano regolare il mondo secondo leggi inviolabili. Il Novecento non pare ancora iniziato. C'è qualche segnale della preparazione alla guerra. Il ricorrere delle parate militari, le immagini dei generali – vere star delle *Actualités* – una straordinaria festa ginnica a Berlino che mette in scena tutta la grande organizzazione prussiana. D'estate, senza che il pubblico se ne accorga, la guerra comincia. Le masse che affollavano i cinema, sfilano ora davanti alla macchina da presa; ma le *Actualités* non narrano mai storie individuali. Esistono solo le folle.

Gian Luca Farinelli

Gaumont celebrates 101 years of activity this year. *Il Cinema Ritrovato* pays homage with a selection of newsreels from 1914, the year that brought the Great War to the world.

Les Gaumont Actualités were, in 1914, five years old and already had a consolidated linguistic and narrative structure. The Cinémathèque Gaumont has restored them through preservation work on 35mm film and by cataloguing and making them available on the Web.

The greatest problem of this unique heritage is that, as they tell of events that have devastated history, they have been constantly used for other films and newsreels, so that the 1914 corpus seems like one of those votive stones that the faithful, with their constant passage, have worn away over the years.

There are all of the over fifty episodes from 1914, but often of the twenty or thirty stories, a good half are missing.

What are the *Actualités* about? A world that is already in some way global: from Japan, Italy, India, Egypt, Russia and Africa the whole world is presented on screen; but what really interests the Gaumont camera is the life of the affluent classes from Saint Moritz to Biarritz; and then the unusual performances and the surprising aspects in everyday life: a fire in a paint's factory, a terrible flood and Gilbert the aviator landing on a roof.

The *Gaumont Actualités* show us, clearly, the aesthetic beauty of a world that doesn't seem to know the war. A Euro centric world in which the United States are still a distant and exotic land. The anniversaries fill the newsreels and seem to regulate the world according to sacred laws. The twentieth century hadn't begun yet. There are some signs of the preparations for war. The recurring military parades, the images of generals – real stars of the *Actualités* – and an extraordinary gymnastics display in Berlin that displays all the great Prussian organization. In the summer, without the audience realising it, war began. The crowds that packed the cinemas now march in front of the camera; but the *Actualités* never tell individual stories. Only crowds exist.

Gian Luca Farinelli

EN DIRIGEABLE SUR LES CHAMPS DE BATAILLE. PREMIÈRE PARTIE: DE NIEUPOORT À MONT KEMMEL Francia, 1918

■ Beta. D.: 21'. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Établissement de communication et de production audiovisuelle de la Défense (ECPAD)

Un dirigibile sorvola la zona dei combattimenti nelle Fiandre, Peruyse, Diximude, Boesinghe, Ypres e Mont Kemmel; il paesaggio è quasi lunare dopo quattro anni di bombardamenti.

A dirigible surveys the combat zones of Flanders, Peruyse, Diximude, Boesinghe, Ypres and Mount Kemmel. The terrain is like a moonscape after four years of bombing.

J'ACCUSE Francia, 1919 Regia: Abel Gance

■ T. it.: Per la patria; Scen.: Abel Gance; F.: Marc Bujard, Léonce-Henri Burel, Maurice Forster; M.: Andrée Danis, Abel Gance; Scgf.: Henry Mahé; Ass. R.: Blaise Cendrars; Int.: Romuald Joubé (Jean Diaz), Séverin-Mars (François Laurin), Maryse Dauvray (Edith Laurin), Maxime Desjardins (Maria Lazare), Mme Mancini (la madre di Jean), Angèle Guys (Angele), Elizabeth Nizan, Pierre Danis; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 2989 m. D.: 131' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française, con il permesso di Nelly Kaplan

Ciò che colpisce nei film di Abel Gance è l'abbondanza: un'abbondanza di nuove ricchezze, povertà banali, cattivo gusto. Adoro questo magnifico disordine ordinato, e ammiro Abel Gance quando si libera e si abbandona totalmente, torcia proiettata che brucia, fiamma che distrugge ma anche illumina, e lontano. Ogni volta che ha tentato di disciplinarsi, che si è posto dei limiti, che ha ascoltato la voce della saggezza, Gance si è impoverito. La seconda versione di *J'accuse* è perentoria. Rivisto e corretto, il film viene privato di quell'impeto caloroso derivante dalla sua esuberanza, dalla sua magniloquenza visiva, che ci attiravano e appassionavano anche nella rivolta e nella nostra reazione contro di esse. Gance va accettato o rifiutato in blocco.

Non mi seduce mai tanto come nel caso in cui riesce a smuovere il suo dramma e a creare l'emozione, senza separare l'oro dalla ganga, agendo come se gli si strappasse il cuore dal petto o come se gettasse la propria testa nel mezzo di una folla. L'ingenuità, qui, ha il suo prezzo.

Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*, Editions d'aujourd'hui, 1983

What strikes one immediately about Abel Gance's film is its abundance, its abundance of new riches, banal weaknesses and bad taste. I adore this magnificent ordered mess and I admire Abel Gance when he lets himself go completely and becomes a flaming torch, a flame that destroys but also lights everything up far into the distance. Every time Gance has disciplined himself, held himself back or listened to the voice of reason he has impoverished his work. The second version of *J'accuse* is peremptory. When reviewed and corrected the film loses all the fiery impetus that comes from its exuberance and visual magniloquence, which attracted and excited us even when we dismissed or reacted against it. Gance must be either totally accepted or rejected.

This director never seduces me more than when he shakes his drama up and creates emotion, without separating the gold from the gangue. It is as if he were tearing out his own heart or tossing his head to the mob. Here, ingenuity has a price to pay.

Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*, Editions d'aujourd'hui, 1983

VERDUN, VISIONS D'HISTOIRE Francia, 1928 Regia: Léon Poirier

■ E: Georges Million, René Batton; M.: Raymond Lamy; Ass. R.: Thomy Bourdelle; Int.: Jeanne Marie-Laurent (la madre), Suzanne Bianchetti (la moglie), Albert Préjean (il soldato francese), Hans Brausewetter (il soldato tedesco), Thomy Bourdelle (l'ufficiale tedesco), Maurice Schutz (il vecchio maresciallo), Pierre Nay (il figlio), Jean Dehelly (il giovane soldato), Daniel Mendaille (il marito), Antonin Artaud (l'intellettuale), André Nox (il cappellano militare), José Davért (il vecchio contadino), Berthe Jalabert ■ 35mm. L.: 1822 m. D.: 89' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film

Dopo qualche esitazione mi decisi, per ragioni commerciali, a sonorizzare *Verdun, visions d'histoire* che avevo girato, muto, nel 1927. A mio parere il risultato non fu soddisfacente. Il film muto, che rappresentava un'evocazione della battaglia con le sue ripercussioni psicologiche, umane e familiari, divenne un documentario di un'aridità spietata. Fui costretto a far sparire tutti i personaggi simbolici (la Madre, il Figlio, il Marito, la Sposa, il Contadino) che allargavano la battaglia e la trasformavano in tragedia, perché mi rifiutai di prestare una voce reale a dei simboli.

In poche parole, l'anima collettiva, eroica e dolorosa che avevo cercato di evocare dalla coraggiosa sofferenza dei combattenti, si era completamente materializzata. (...) C'era tra il *Verdun* muto e il *Verdun* "rumoroso" la stessa differenza che c'è tra un quadro e una fotografia: il primo suggerisce, la seconda riproduce. (...) Ho visto scorrere lacrime durante la proiezione di *Verdun, visions*

After some hesitation I decided, for commercial reasons, to add sound to *Verdun, visions d'histoire* which I had shot as a silent film in 1927. In my opinion the result was not satisfactory. The silent film, which portrayed the battle and evoked its psychological, human and domestic repercussions, became a ruthlessly arid documentary. I was forced to remove all the symbolic characters (the Mother, the Son, the Husband, the Bride, the Farmer) that broadened the battle and transformed it into tragedy, because I refused to give a real voice to symbols.

In brief, the collective, heroic and painful soul that I had tried to evoke from the courageous suffering of the combatants had completely materialized. (...) Between the silent *Verdun* and the "noisy" *Verdun* there was the same difference as there is between a painting and a photograph: the first suggests, the second reproduces. (...) I have seen tears shed during screenings of the silent

d'histoire muto e mai invece una madre ha pianto durante la visione di *Verdun, visions d'histoire* sonoro e parlato. L'illusione era stata distrutta a colpi di cannone.

Léon Poirier, *24 images à la seconde*, Mame, 1953

Verdun, visions d'histoire and never did a mother cry when watching the sound version of *Verdun, visions d'histoire*. The illusion had been destroyed with cannon shots.

Léon Poirier, *24 images à la seconde*, Mame, 1953

MIT UNS IN DEN SONNIGEN SÜDEN Germania, 1936 Regia: Leonhard Fürst

■ Scen.: Leonhard Fürst; E.: F. H. Heinrich, E. H. Albrecht, K. L. Ruppel; Mu.: Kurt Steibitz; P.: Edwin Bechstein per Deutsche Arbeitsfront ■ 35mm. L.: 560 m. D.: 21'. Bn. Versione tedesca con didascalie portoghesi / German version with Portuguese intertitles ■ Da: Cinemateca portuguesa - Museu do Cinema ■ Restaurato nel 2001 da una copia nitrato / Restored in 2001 from a nitrate print

«Riprese di un viaggio *Kraft durch Freude* sulla St.Louis, partenza da Amburgo, passaggio a Blankenese, attività a bordo della nave, arrivo a Lisabon (sic), riprese del castello e della città, danza sveva a bordo, riprese di Madeira e della capitale Funchal, una visita alla spiaggia, poi statistiche per pubblicità dei viaggi *Kraft durch Freude*. Produzione e fotografia scadenti». Firmato: John F. Kelson. Della lunga lista di film la cui proiezione venne proibita dalle forze alleate in Germania dopo la fine della guerra, questo è l'unico a essere sminuito da John F. Kelson, autore del *Catalogue of Forbidden German Feature and Short Film Productions* (1951). La sua citazione ci fa anche presumere che la copia della Cinemateca Portuguesa sia incompleta, non contenendo le statistiche finali a cui Kelson fa riferimento. Tuttavia, la fotografia e l'abile montaggio non solo della sequenza iniziale e finale (lavoro in una fabbrica tedesca) ma anche di molte altre scene di attività ricreative a bordo, sembrano non giustificare il giudizio che Kelson ha dato del film.

Joana Pimentel / Tiago Baptista – Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

“Shots from a *Strength through Joy* trip on the St.Louis, leaving Hamburg, going past Blankenese, activities on board the ship, arriving at Lisabon (sic), shots of the Fort and town, a Suabian folk-dance on board, shots of Madeira and its capital Funchal, a visit on shore, then statistics as publicity for *Strength through Joy* trips. Poor production and photography.” – John F. Kelson. From the long list of films whose screening was prohibited by the Allied armies in post-war Germany, this was the only one belittled by John F. Kelson, author of the *Catalogue of Forbidden German Feature and Short Film Productions* (1951). The same quote leads us to believe that the Cinemateca Portuguesa's print might be incomplete, missing the final statistics Kelson refers to. However, the photography and skilful editing not only of the beginning and end sequences (work on a German factory) but also of many other scenes portraying daily entertainments onboard the ship, seem to contradict Kelson's opinion about the film.

Joana Pimentel / Tiago Baptista – Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema

BILÁ NEMOC Cecoslovacchia, 1937 Regia: Hugo Haas

■ T. ing.: White Illness; Sog.: dal dramma omonimo di Karel Čapek; Scen.: Hugo Haas; E.: Otto Heller; M.: Antonín Zelenka, Fannie Hurst; Scgf.: Štěpán Kopecný; Mu.: Jan Branberger; Su.: Vilem Taraba; Int.: Hugo Haas (Dr. Galén), Zdeněk Štěpánek (il maresciallo), Bedřich Karen (Prof. Sigelius), Václav Vydra (il barone Krog), Frantisek Smolík (il cittadino), Helena Frydlova (la moglie del cittadino), Ladislav Boháč (il figlio di Krog), Karla Oličová (la figlia del maresciallo), Jaroslav Prucha (Dr. Martin); Prod.: Moldavia Films ■ 35mm. D.: 108'. Bn. Versione cecca con sottotitoli inglesi / Czech version with English subtitles ■ Da: Narodni Filmovy Archiv ■ Copia stampata dal negativo originale / Print made from the original negative

Dal 1935 si sente l'imminenza dell'espansione nazista. I piccoli Stati confinanti con la Germania tremano, la pace mondiale è minacciata. È in questo contesto che Karel Čapek, il più grande scrittore ceco dell'epoca, scrive *Bilá nemoc*. Secondo l'autore il mondo è diviso in due campi, il primo predica il diritto, la democrazia, la pace e il rispetto per la vita, l'altro – al contrario – è votato alla tirannia, inumana e idealizzata, all'egemonia, all'espansione; si festeggia la violenza e l'uomo è ridotto alla condizione di oggetto. Nel suo film Haas interpreta l'eroe, il dottor Galén, che scopre un rimedio contro la peste bianca. L'opera teatrale e il film rappresentavano un serio avvertimento contro il pericolo di un'invasione nazista.

Luboš Bartošek, *Le cinéma tchèque et slovaque*, Ed. du Centre Pompidou, 1996

In 1935 the threat of Nazi expansion could already be felt. The small countries bordering on Germany were extremely concerned and it was clear that world peace was at risk. This is the context in which Karel Čapek, the greatest Czech writer at the time, penned *Bilá nemoc*. According to the author the world can be divided into two parts, one half believing in human rights, democracy, peace and respect for human life, while the other opts for inhuman, idealised tyranny, hegemony and expansion, fétting violence and reducing mankind to the level of an object. In his film Haas plays the hero, Doctor Galén, who succeeds in finding a cure for the white plague. The stage production and the film were a serious warning about the risk of a Nazi invasion.

Luboš Bartošek, *Le cinéma tchèque et slovaque*, Ed. du Centre Pompidou, 1996

ESLI ZAVTRA VOJNA Urss, 1938 Regia: Efim Dzigan, Lazar Ancoy-Polovskij, Georgij Berezko, Nikolaj Karmasinskij

■ T. ing.: *If the War Started Tomorrow*; Scen.: Mihail Svetlov, Efim Dzigan, Georgij Berezko; E.: E. Efimov; Mu.: Danijl Pokras, Dmitrij Pokras; Su.: Vladimir Leščev; Prod.: Mosfilm ■ 35mm. L.: 1828 m. D.: 67'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Il film dà una reale rappresentazione della moderna tattica militare. Il suo valore sta nel fatto che risveglia sentimenti patriottici, che rammenta il pericolo di guerra derivante dal fascismo ed educa all'odio contro il nemico. Il merito di questo va al gruppo di artisti che ha realizzato il film. A capo di tutti c'era il celebre Efim Dzigan, e accanto a lui il regista dello Studio per film culturali di Leningrado, Ancoy-Polovskij; il regista della Mosfilm, Berezko, e infine i registi e gli operatori dello Studio per film documentari, Karmasinskij e Efimov. Il film si basa per la maggior parte su materiale documentario che è stato girato in tempi diversi in occasione di manovre, parate ed esercitazioni dell'Armata Rossa. Sono state girate ex novo solo le scene utili a collegare questi documenti in una narrazione. Si tratta di un'esperienza perfettamente riuscita. *Esli zavtra vojna* è un cartellone cinematografico, ma riuscito, comprensibile, efficace. Lo Studio Mosfilm l'ha portato a termine in tre mesi. Si deve consolidare questo successo con la tempestiva produzione di nuovi film sulla difesa.

A. Morov, *Pravda*, 8.2.1939

CRISIS Usa, 1939 Regia: Herbert Kline, Hans Burger

■ Scen.: Herbert Kline, Hans Burger, Alexander Hackenschmied; Commento: Vincent Sheean; E.: Alexander Hackenschmied; M.: Herbert Kline, Hans Burger, Alexander Hackenschmied; Mu.: H. V. Susskind, Jaroslav Marvan; Ass. R.: Alexander Hackenschmied; Voce: Leif Erickson; Prod.: Herbert Kline, Rosa Harvan Kline ■ 35 mm. D.: 57'. Versione inglese / English version ■ Da: Narodni Filmovy Archiv

Dopo l'annessione dell'Austria al Terzo Reich, la Germania di Hitler rivolse la propria attenzione verso la Cecoslovacchia. Nella primavera del 1938, diversi documentaristi americani della Frontier-Film arrivarono a Praga guidati da Herbert Kline, un giovane regista e produttore deciso a cogliere una testimonianza filmata della situazione politica cecoslovacca e delle minacce allora rappresentate dai nemici sia interni che esterni alla nazione. Le vere intenzioni di Kline e dei suoi collaboratori vennero tenute segrete sin dall'inizio, per paura di possibili attacchi da parte dei fascisti, in particolare del partito dei Sudeti di Konrad Heinlein. Ma i fatti del settembre 1939 determinarono la fine di questo progetto. Il Patto di Monaco privò la Cecoslovacchia delle sue regioni di confine e, di fatto, anche della sua libertà e indipendenza. I documentaristi furono costretti a interrompere le riprese e a nascondere il materiale girato. Questi filmati, ancora non montati, vennero portati da Zlín, dove erano nascosti, fino in Francia, dove il film assunse la sua forma finale e venne intitolato *Crisis*.

Blazena Urgošiková - Narodni Filmovy Archiv

The film provides an accurate portrayal of modern military tactics. Its worth lies in the fact that it awakens patriotic feeling, recalls the danger of war created by Fascism and educates the audience to hate the enemy. The credit for this goes to the group of artists that made the film: above all the celebrated Efim Dzigan and Ancoy-Polovskij, director of the Studio's for Cultural Films in Leningrad; but also Berezko, Mosfilm's director and Karmasinski and Efimov, the studio's directors and cameramen for documentary films. The film is largely based on documentary material that was shot at different times during the Red Army's manoeuvres, parades and exercises. The scenes that link these documents to form a narrative were shot from scratch. It is a perfectly successful exercise. *Esli zavtra vojna* is a cinematic billboard, but it is successful, comprehensible and effective. The Mosfilm Studio completed it in three months. This success must be consolidated with the prompt production of new defence films.

A. Morov, *Pravda*, 8.2.1939

After Austria had been annexed by the Third Reich, Hitler's Germany turned its attention to Czechoslovakia. In spring 1938, several American documentary filmmakers from Frontier-Film came to Prague headed by Herbert Kline, a young producer and director who decided to record on film the interior political situation in Czechoslovakia and the perils of both domestic and foreign enemies of the time. Kline and his collaborators' real intentions were kept secret from the very beginning, from fear of possible attacks from the fascist quarter, namely Konrad Heinlein's Sudeten Party. But the events of September 1939 adversely affected the filmmaking. The Munich Pact deprived Czechoslovakia of its border regions and de facto of its liberty and independence as well. The filmmakers had to cease filming and conceal the material they had shot. From Zlín, where the unedited material was kept, it was taken to France where the film got its final form, and was entitled *Crisis*.

Blazena Urgošiková - Narodni Filmovy Archiv

MÉNACES Francia, 1940 Regia: Edmond T. Gréville

■ Scen.: Edmond T. Gréville, Curt Alexander, Pierre Lestringuez; F: Otto Heller, Nicolas Hayer, Alain Douarinou; M.: Tennesen; Scgf.: Lucien Jaquelux; Cost.: Courtot; Su.: Tony Leenhardt; Mu.: Guy Lafarge, Maurice Bellecour; Ass. R.: Robert Risp; Int.: Erich von Stroheim (il professor Hoffman), Jean Galland (Louis), Mireille Balin (Denise), Henri Bosc (Carbonero), Ginette Leclerc (Ginette), John Loder (Dick Stone), Elisabeth Dorath (Marischka), Maurice Maillot (Mouret); Prod.: Société du Film, Union Française de Production Cinématographique ■ 35mm. L.: 2198 m. D: 91'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque Française ■ Copia stampata nel 1985 / Print edited in 1985

Mai un film è stato girato in condizioni più drammatiche. Ogni settimana un nuovo sviluppo della situazione internazionale gettava nel panico e nella confusione la nostra organizzazione. Ci furono parecchie mobilitazioni parziali che mi costrinsero a sostituire tecnici e attori. Si aspettava da un momento all'altro la dichiarazione di guerra. Si viveva nella "suspense" più totale.

Hitler entrò in Cecoslovacchia e la conquistò. Otto Heller, che come al solito era il mio operatore, piangeva sul set: aveva perso il proprio paese e la propria famiglia nello stesso momento.

Alcuni elettricisti scendevano dalle passerelle nel bel mezzo di una sequenza per congedarsi, perché avevano ricevuto il loro foglio di viaggio... La situazione era allucinante: *vivevamo* nell'atmosfera che dovevo creare *fittiziamente* per esigenze di copione.

Edmond T. Gréville, *Positif*, janvier 1968

Never has a film been shot in more dramatic conditions. Every week a new development in the international situation threw our organisation into panic and confusion. There were several partial mobilisations that forced me to replace technicians and actors. We expected the declaration of war at any moment. We lived in complete suspense.

Hitler entered Czechoslovakia and conquered it. Otto Heller, who as usual was my camera operator, cried on set: he had lost his country and his family in one go.

Electricians would come down from the gangways in the middle of a sequence to leave as they had just received their travel papers... The situation was shocking: we lived the atmosphere that I had to *fictionally* recreate for the script.

Edmond T. Gréville, *Positif*, janvier 1968

WARTIME PROPAGANDA SHORTS – A TRIBUTE TO WILLIAM K. EVERSON

È possibile che William K. Everson (1929-1996), nato a Londra, sia stato il primo storico del cinema americano? Aveva sempre rispettato il cinema statunitense, che conosceva meglio di chiunque altro, e lo aveva apprezzato come forma d'arte molto prima che venissero coniate espressioni come "cult movie" o "guilty pleasures", e che una nuova generazione di cinefili iniziasse a seguire le orme della cinefilia europea. Leggendo i suoi libri e i suoi appunti di programmazione, gli "eventi speciali" da lui organizzati, colpisce soprattutto il rigore delle sue scelte, un atteggiamento che aveva maturato quando era curatore di un circolo cinematografico e un collezionista. In questo senso è strettamente pragmatico: non esiste la storia senza i film. Non riuscì mai a inserirsi nell'ambiente accademico dei "film studies" (il suo nome non viene mai citato nella autorevole raccolta *Recherche, Quellen und Methoden der Filmforschung*), anche se questo mondo avrebbe avuto molto da imparare da lui. Leggerlo o ascoltarlo è/era sempre fonte di nuove idee, scoperte, proposte, e ovviamente anche di costruttive divergenze di opinioni. Per citare un esempio, restai molto sorpreso quando, a un seminario tenuto a Venezia nel 1981 (*Il film come bene culturale*), lo vidi battersi per la preservazione dell'eredità dei B-movie, che riteneva essere "in condizioni a rischio di preservazione", per il loro valore sociale e talvolta artistico. Noi tutti credevamo che quei film fossero al sicuro, solo perché potevano ancora essere visti in un riduttivo 16mm e grazie a copie mutile per la TV (e ben presto in video 3D).

Mercoledì 29 dicembre 1977, Bill Everson presentò due programmi di "Cortometraggi di propaganda bellica" al London National Film Theatre, che furono per me un'enorme rivelazione, e ho

Was London-born William K. Everson (1929-1996) the first American film historian? He treasured and respected American cinema, which he knew better than anyone else, as a form of art long before the "cult movie" or the "guilty pleasures" attitude, and long before a new generation of film buffs started taking their cues from European cinephilia. Reading his books and program notes, looking at the "special events" he carefully composed, one is struck by the rigorous choices. His method was originally shaped by his action as a film society curator and a film collector. It is strictly pragmatic: there is no history without the films. He would not fit in the framework of "film studies" (his name does not appear once in a serious collection called *Recherche, Quellen und Methoden der Filmforschung*), whereas film studies should learn from him. Reading him or listening to him is/was always a source of ideas, of discoveries, of suggestions, not precluding productive disagreements! To mention one example, I was impressed, at a seminar in Venice in 1981 (*Il film come bene culturale*) to see him advocate the preservation of the B-movies heritage, which he described as "just already gone beyond the state of preservation", for their social and occasionally artistic values. Everybody had the feeling those films were saved, simply because they could be viewed in poor 16 or mutilated TV prints (and soon on 3d generation video).

On Wednesday, December 29, 1977, Bill Everson introduced two programmes of "Wartime propaganda shorts" at the London National Film Theatre. They were an eye-opener for me, and I suggested that *Il Cinema Ritrovato* try and reconstruct them.

quindi suggerito a *Il Cinema Ritrovato* di cercare di ricostruirli. Le molte difficoltà incontrate per reperire questi film sono state una triste conferma di quanto Everson aveva predetto. Anche se la sua leggendaria collezione era ancora integra, molte delle copie 16mm che costituivano questo doppio programma non potevano più essere proiettate ed è stato necessario reperirle altrove. È stato quindi possibile ricreare solo una selezione rappresentativa dei due programmi originali.

Quelle che seguono sono l'apertura e la conclusione dell'introduzione scritta da Everson in quell'occasione, prive ovviamente delle illuminanti osservazioni che precedevano ogni proiezione.

«Durante la Seconda guerra mondiale il cinema era come un'arma; uno strumento di informazione, formazione, propaganda e, ovviamente, anche di svago per tenere alto il morale. Era un'enorme settore in fermento, in cui le più note stelle di Hollywood (e Gran Bretagna), gli sceneggiatori e i registi lavoravano fianco a fianco con il personale militare e i documentaristi. Si tratta di un campo troppo ampio per essere adeguatamente riassunto in un'unica serata (abbiamo eliminato completamente l'animazione, rimandando Disney e gli altri a programmazioni future) ma i film di stasera offrono uno spaccato rappresentativo delle produzioni decisamente ambiziose che furono realizzate principalmente per scopi propagandistici. I film americani sono una novità assoluta per noi, mentre quelli inglesi in molti casi sono andati perduti nel loro stesso paese d'origine! Confrontandoli, è possibile analizzare le loro diverse tecniche di propaganda, laddove gli americani sono dominati da produzioni in studio e attori caratteristi (Barbara Britton appare due volte come la ragazza della porta accanto, Lionel Barrymore è "Il Nonno" e Walter Brennan il postino) ed evidenziano un romanticismo e un carattere a tratti perversamente vendicativo che non appare negli equivalenti inglesi. (...)

Va tenuto presente che questi film furono concepiti per scopi propagandistici precisi e di forte impatto. Non sono stati prodotti per un uso di "intrattenimento" o di "studio", come quello che ne facciamo stasera, e probabilmente la nostra impressione sarà quella di un tentato lavaggio del cervello. Tuttavia, proprio per il loro preciso ruolo storico e sociale, questi film riescono a trasmettere un messaggio più diretto quando vengono proiettati tutti insieme, come stasera.»

Bernard Eisenschitz

The difficulties encountered in obtaining the films are a sad testimony to Everson's Cassandra-like prescience. While his legendary collection has not been dispersed, many of the 16 millimeter prints that made up the double bill cannot be screened any more and had to be found elsewhere. One representative programme has now been compiled out of the two.

Here is the beginning and conclusion of his written introduction, deprived of course of the enlightening introductory comments Everson made before the shows.

«During World War II, film was very much a weapon—an instrument for information, training and propaganda as well as, obviously, for morale-boosting entertainment. It was a huge area of activity, with top Hollywood (and British) stars, writers and directors working side by side with army personnel and documentarians. It is much too vast a field to be covered adequately in one evening (we have eliminated animation entirely, holding over Disney and the others as possible future programme material) but tonight's films should serve to give a good cross-section of the quite ambitious films made largely for propaganda purposes. The American ones have not been shown here before, and the British ones are, in many cases, lost in their country of origin! Side by side, they provide interesting comparisons in propagandist methods, with the American ones dominated very much by studio style and type-casting (Barbara Britton appears twice as the girl next door, Lionel Barrymore is "Grampa" and Walter Brennan is the postman!) and also displaying a romanticism and an almost vicious revenge motif quite absent from their British equivalents. (...)

"Bear in mind that these films were all designed for instant, hard-hitting propaganda usage. They were never intended for either "entertainment" or "study" usage in a compilation such as this, and a brainwashed reaction is likely to set in fairly early in the evening. However, in terms of their place in film and social history, they certainly provide more basic information when screened en masse like this.»

Bernard Eisenschitz

DA DANGEROUS COMMENT Gb, 1940

■ 35mm. D.: 12'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Imperial War Museum Film and Video Archive

DA A DEANNA DURBIN RED CROSS APPEAL / A FRIEND INDEED Usa, 1940

■ 35mm. D.: 1' ■ Da: Library of Congress

DA MR PROUDFOOT SHOWS A LIGHT Gb, 1941 Regia: Herbert Mason

■ M.: Arthur Crabtree; Int.: Sydney Howard, Muriel George, Wylie Watson, Irene Handl; Prod.: Sidney Gilliat ■ Beta D.: 8'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Imperial War Museum Film and Video Archive

NEW FIRE BOMB Gb, 1942 Regia: Napier Bell

■ 35mm D.: 9'. Bn. Versione Inglese / English version. ■ Da: Imperial War Museum Film and Video Archive

FOOD FLASHES Gb, 1942/1946

■ 35mm. D.: 4'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Imperial War Museum Film and Video Archive

YOU JOHN JONES Usa, 1943 Regia: Mervyn LeRoy

■ Scen.: Carey Wilson; Int.: James Cagney (John Jones), Ann Sothern (Mary Jones), Margaret O'Brien (la loro figlia). Prod.: Carey Wilson per Mgm ■ 35mm. D.: 11'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress

THESE ARE THE MEN Gb, 1943

■ Prod.: Donald Taylor per Strand ■ 35mm. D.: 12'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Imperial War Museum Film and Video Archive

MOYURO ŌZORA Giappone, 1941 Regia: Yutaka Abe

■ T. it.: Aquile del Giappone; Sog.: K. Kitamura; Scen.: P. Kita; Adattamento: Y. Yagi; Prod.: Toho ■ BetaSP D.: 75'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Ripley's Film

È l'illustrazione nitida e vigorosa delle imprese, dei sacrifici, della abnegazione dei piloti giapponesi impegnati in una lotta durissima, contro un nemico insidiosissimo e agguerrito. Seguiamo le gesta del capitano Yamanoto e dei giovani piloti Yukimoto, Yamamura e Sato nella modernissima impostazione spirituale e tecnica che il regista Yutaka Abe ha saputo dare al lavoro. Contenuto in un ritmo che cerca il più possibile di adeguarsi alle necessità e alle abitudini cinematografiche anche degli occidentali, *Moyuro Ōzora* dimostra come ogni possibilità tecnica e di mestiere vada velocemente facendosi strada anche in quella cinematografia e come soprattutto anche in Giappone il documentario tenda a liberarsi dalla semplice elencazione cronistica di fatti per diventare strumento di più alti e necessari motivi nazionali. È questa un'altra delle documentazioni dell'eroismo dei popoli nuovi, sani e innovatori, realizzata con la accurata perizia di una raffinata cinematografia.

Giuseppe Isani, *Cinema*, 10 agosto 1941

This is a sharp, vigorous illustration of the achievements, sacrifices and self-denial of Japanese pilots fighting a tough battle against an insidious, well-trained enemy. Through director Yutaka Abe's ultra modern spiritual and technical approach, we follow the actions of Captain Yamanoto and the young pilots Yukimoto, Yamamura and Sato. With a rhythm tailored to western cinema habits and requirements, *Moyuro Ōzora* demonstrates how every technical and cinematographic innovation was rapidly picked up by Japanese directors and how, especially in Japan, documentary tends to break free from a simple list of events to become an instrument of higher, more important national motives. This film documents the heroism of a new, pure, innovative race, with the precise skill of highly refined film making.

Giuseppe Isani, *Cinema*, 10 agosto 1941

DET SÅGS PÅ STAN Svezia, 1941 Regia: Per Lindberg

■ T. ing.: The Talk of the Town; Sog.: dal romanzo "Skvallerbytta bing... bång..." di Ester Grenen [Maria Lazar-Strindberg]; Scen.: Ester Grenen [Maria Lazar-Strindberg], Per-Erik Lindorm, Per Lindberg; E: Harry Hasso, Sten Dahlgren; M.: Arne Mattsson, Per Lindberg; Scgl.: Bertil Duroj; Mu.: Hilding Rosenberg; Int.: Marianne Löfgren (Jeanette), Olof Sandborg (Forsenius), Elisa Widborg (Sig.ra Jansson), Arnold Sjöstrand (Martin Bilt), Gudrun Brost (Greta Bilt), Inga-Lilly Forsström (Petra), Hilding Gavle, Carl Ström; Prod.: Odoffilm ■ 35mm. L.: 2280 m. D.: 83'. Bn. Versione svedese / Swedish version ■ Da: Cinematket - Svenska Filminstitutet ■ Copia stampata nel 2005 a partire da un interpositivo / Print made in 2005 from an interpositive

Det sägs på stan è ambientato in una piccola cittadina, i cui abitanti iniziano a ricevere lettere anonime che minacciano di rivelare tutti i loro segreti. Ben presto, i pettegolezzi e le calunnie si fanno largo nella cittadina, gettandola nel panico. Nessuno si fida più del prossimo e iniziano a diffondersi voci false, con conseguenze fatali. Il crescente isterismo si combina perfettamente con l'espressività del montaggio, che a volte raggiunge ritmi vertiginosi, e con gli elaborati movimenti di macchina, che sfruttano appieno le potenzialità di una nuova invenzione, la gru usata dal direttore della fotografia Harry Hasso.

Det sägs på stan depicts a small town, where an increasing number of citizens start to receive anonymous letters, revealing that someone knows about their secrets. Soon gossip and slander in town escalate into panic. Everyone distrusts everyone else, and false rumours begin to spread with fatal consequences. The increasing hysteria is perfectly matched by the expressiveness of the film's editing, sometimes reaching a furious pace, and the elaborate camerawork, taking full advantage of cinematographer Harry Hasso's newly invented crane device.

When viewing *Det sägs på stan* today, the allusions to Nazism

Vedendo oggi *Det sàgs på stan*, le allusioni al nazismo sono abbastanza ovvie, soprattutto quando uno dei negozianti del luogo diventa un fervente demagogo e auspica un nuovo ordine mondiale durante un'assemblea al caffè locale. Gran parte dei critici del tempo però non riuscì, o non volle, vedere i riferimenti alla guerra in atto, ed espresse solo indignazione per quello che considerava un esperimento confuso e senza senso.

Jon Wengström – Svenska Filminstitutet

NIGHT WATCH Gb, 1941 Regia: Donald Taylor

■ Scen.: Rodney Ackland, Reg Groves; F.: George Noble, Lionel Banes; M.: Michael Gordon; Mu.: William Alwyn; Su.: Al Rhind; Int.: Anne Firth (la ragazza), Cyril Chamberlain (il soldato), Jenny Laird, Noel Dainton, Rita Grant, John Salew; Prod.: Donald Taylor, Ralph Bond per Strand Film Company e Ministry of Information ■ 35mm. D.: 8'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Imperial War Museum Film and Video Archive

Sia nelle piccole che nelle grandi produzioni, l'industria cinematografica britannica dedicò molta attenzione alle battaglie quotidiane condotte sul "Fronte Interno" dalle casalinghe, dagli operai e dalla popolazione civile. Lo scopo propagandistico dei cinque minuti di *Night Watch* era quello di celebrare il lavoro di chi prestava servizio di guardia nei corpi ARP (Air Raid Precaution), controllando costantemente i cieli e una popolazione civile che tendeva a violare i regolamenti non appena ne aveva la possibilità. Il film però non è dominato da alcun messaggio: quello che ricordiamo è una commedia che guarda con benevolenza il lato umano delle disavventure di un soldato e di una ragazza che cercano un posto dove scambiarsi tenerezze ma vengono sempre interrotti dalle torce dei guardiani. Donald Taylor, il regista/produttore, aveva iniziato la sua carriera cinematografica nei primi anni '30 col guru del documentario John Grierson, ma ben presto aveva mostrato una marcata predilezione per il cinema commerciale e di finzione (che per Grierson erano quasi parole oscene).

Geoff Brown

SLUČAJ NA TELEGRAFE Urss, 1941 Regia: Lev Arnštam, Grigorij Kozincev

■ Episodio di: *Bojevoj Kinosbornik 2*; F.: Evgenij Veličko; Int.: Evgenij Červjakov (Napoleone), Anna Sergejeva (telegrafista); Prod.: Lenfilm Studio ■ 35mm. L.: 35 m. D.: 2'. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Gli *Album* [di film bellici] potevano contenere brevi film di ogni tipo e stile, purché illustrassero utilmente qualche aspetto della guerra contro il fascismo. Ne affluirono una quantità da ogni parte, da Mosca e Leningrado, da Kiev e Odessa, farse satiriche, shorts fantastici, commedie, drammi (...). Il secondo *Album*, apparso anche nel Nord e nel Sud America col titolo *This is the Enemy*, fu messo in circolazione dalla Lenfilm l'11 agosto. Vasilij Bjelajev aveva scritto uno dei cinque episodi; un altro era opera di Mihail Rosenberg, uno degli autori del soggetto de *Le amiche del fronte*; Eisimont, che di quel film era stato il regista, ne filmò un terzo. Il quarto brano della serie – quello culminante – era un amaro dramma ambientato fra ostaggi jugoslavi e diretto da Herbert Rappoport. L'ultimo era una "comica" di Grigorij Kozincev, *Incident of Telegraph Office*, imperniata su un ammonimento inviato da Napoleone a Hitler.

Jay Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Il Saggiatore, 1964

are quite obvious, indeed one of the town's shop-keepers becomes a full-fledged demagogue, calling for a new world order at a meeting in a local café. Most of the contemporary critics failed, or didn't bother, to see the parallels with the ongoing war; they were merely outraged at what they saw as a confused, non-sensical experiment.

Jon Wengström – Svenska Filminstitutet

In both big films and small, the British film industry spent much time during the war years exploring the daily battles fought on the "Home Front" by housewives, factory workers, and others. The propaganda purpose of the five-minute *Night Watch* was to celebrate the work of civilians serving as wardens with the ARP (Air Raid Precaution) services, keeping watch over the skies and a population likely to ignore regulations if given half a chance. But this is no message-dominated film: what we remember is its sympathetic, human comedy as a soldier and his girl try to find a place for a cuddle, but are forever interrupted by the warden's torch. Donald Taylor, the director/producer, had begun in films in the early 1930s with the documentary guru John Grierson, but soon showed definite leaning towards commercial entertainment and fiction (for Grierson almost a dirty word).

Geoff Brown

These [*Fighting Film*] *Albums* were open to short films in any form, any style, so long as they made a useful statement about some phase of the war against fascism. They poured in, from Moscow and Leningrad, from Kiev and Odessa - farce, fantasy, comedy, tragedy (...). The second *Album*, shown in North and South America as *This Is the Enemy*, appeared from Lenfilm on August 11th. Two of its five items were written by V. Bjelajev and Mihail Rosenberg, the latter from the team that wrote *The Girl from Leningrad*, and its director, Eisimont, made another of the items. The climatic fourth item, a bitter drama of Yugoslav hostages, was directed by Herbert Rappoport. The close was a 'gag' by Grigorij Kozincev: *Incident of Telegraph Office* shows a warning being sent to Hitler by Napoleon.

Jay Leyda, *Kino*, Allen & Unwin, 1960

SIEG IM WESTEN Germania, 1941 Regia: Sven Noldan

■ Scen.: Kurt Hesse, Erich Welter; F: Hans Ertl, Sepp Allgeier, Heinz Kluth; M.: Fritz Brunsch, Sven Noldan; Mu.: Herbert Windt; Prod.: Fritz Hippler ■ 35mm. L.: 3118 m. D.: 114'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

La fotografia è meravigliosa, e gli alleati avrebbero impiegato anni a produrre scene di combattimento altrettanto perfette. Le stupende cartine animate di Noldan furono copiate da Disney nella serie dal titolo *Why We Fight*. Le musiche di Windt sono pregevoli e l'efficacia del film deriva anche dal suo utilizzo di materiale filmato intercettato al nemico per effetti comici, un'altra lezione che Capra avrebbe messo a frutto sempre nella serie *Why We Fight*. Ciò che manca nel film è un più deciso talento direttivo, ma pur con tutti i suoi limiti, resta uno dei film più interessanti mai usciti dalla Germania Nazionale-Socialista.

Cooper C. Graham, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, n. 1, 1989

The photography was marvellous and the Allies would not equal the excellence of the combat footage for years to come. Noldan's animated maps were wonderful, and would be copied by Disney in the *Why We Fight* series. Windt's score is good. The film is also highly effective in its use of captured enemy footage for ironic effect, another lesson that Capra would remember in the *Why We Fight* series. What the film most needs is strong directorial talent, but in spite of its lack, the film is one of the most interesting to come out of National Socialist Germany.

Cooper C. Graham, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, n. 1, 1989

YELLOW CAESAR Gb, 1941 Regia: Alberto Cavalcanti

■ Scen.: Michael Foot, Frank Owen; Dialoghi: Adrian Brunel; Commento: Michael Frank; M.: Charles Crichton; Su.: Eric Williams; Int.: Benito Mussolini (Yellow Caesar), Douglas Byng (l'ammiratrice), Feliks Topolski (il disegnatore), Lito Masconas (lo speaker radiofonico italiano), Marcel King, Max Spiro, Sam Lee, Jack Warrock; Prod.: Alberto Cavalcanti per Ealing Studios ■ 35mm. D.: 24'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive – British Film Institute

Si dice che nel 1939/40 Alberto Cavalcanti subì pressioni affinché lasciasse la sua carica alla GPO Film Unit, in quanto era opinione diffusa che il produttore responsabile di un ente governativo in guerra dovesse essere di nazionalità britannica, mentre lui era brasiliano. Ma era sempre pronto a spiccare il volo, seguire nuove idee e applicare la sua abilità tecnica in settori nuovi. Gli Ealing Studios di Michael Balcon gli fornirono l'opportunità di entrare nell'industria commerciale, e questo film esplosivo, una satira pungente e originale sull'ascesa di Mussolini, fu uno dei primi incarichi che gli vennero assegnati, alla fine del 1940. Alcuni materiali di repertorio su Mussolini sono maliziosamente montati e intervallati a scene satiriche girate in studio, tanto da suggerire un apporto significativo da parte di un collaboratore di Cavalcanti, Adrian Brunel. Il critico che recensì il film per "Documentary News Letter" sembrò apprezzarlo, ma avrebbe preferito che fosse stato girato «prima, e non dopo, che tutti quanti in questo paese si fossero già fatti un'opinione sul conto di Mussolini». Non ha torto, anche se il pubblico a cui si rivolge il film non era solo inglese ma anche americano. Il titolo americano confermava l'amore di Brunel per i giochi di parole: *The Heel of Italy* (Il tallone/mascalzone d'Italia). Geoff Brown

Anecdotal evidence has suggested that in 1939/40 Alberto Cavalcanti was put under pressure to leave his post at the GPO Film Unit because it was felt the producer in charge of what had become an agency of a wartime Government should be a British national. He was Brazilian. But he was always keen to spread his wings and bring novel ideas of technique to fresh fields. Michael Balcon's Ealing Studios provided him with an ideal base in the commercial industry, and this squib of a film, a heavily sarcastic and subjective romp through Mussolini's career, was one of his first assignments at the end of 1940. Newsreel footage of Mussolini is mischievously treated and intercut with studio lampoons in a manner suggesting crucial input by Cavalcanti's collaborator Adrian Brunel. The reviewer for "Documentary News Letter" enjoyed the film, but wished it had been made "before, and not after, everyone in this country had made up their minds about Mussolini." A good point, though the film's intended audience was probably as much American as British. America saw it under a different title, dreamed up by the pun-loving Brunel: *The Heel of Italy*.

Geoff Brown

DAS SOWJETPARADIES Germania, 1942 Regia: Friedrich Albat

■ 35mm. L.: 387 m. D.: 14'. Versione tedesca / German version ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

IM WALD VON KATYN Germania, 1943

■ 35mm. L.: 344 m. D.: 13'. Versione tedesca / German version ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

THE DELIBERATION FROM BOLSHEVIKI

■ 35mm. L.: 473 m. D.: 17'. Versione tedesca / German version ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

BALALAIKA CONCERT FOR HITLER'S BIRTHDAY Germania, 1945

■ 35mm. L.: 233 m. D.: 12'. Versione tedesca / German version ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

UKRAINIAN MARRIAGE IN BERLIN Germania, 1944

■ 35mm. L.: 486 m. D.: 18'. Versione tedesca / German version ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

BENGASI Italia, 1942 Regia: Augusto Genina

■ Sog.: Augusto Genina; Scen.: Alessandro De Stefani, Ugo Betti, Augusto Genina; E.: Aldo Tonti; Op.: Guido Serra; M.: Fernando Tropea; M. sonoro: Adriana Novelli; Scgf.: Salvo D'Angelo; Cost.: Anna Maria Fea; Trucco: Nino Altieri, Nicola Squeo; Mu.: Antonio Veretti; Ass. R.: Primo Zeglio; Int.: Fosco Giachetti (cap. Enrico Berti), Amedeo Nazzari (ing. Filippo Colleoni), Maria de Tasnady (Carla Berti), Vivi Gioi (Giuliana), Laura Redi (Maria detta Fanny), Fedele Gentile (Antonio), Guido Notari (il podestà di Bengasi), Leo Garavaglia, Carlo Duse, Galeazzo Benti; Prod.: Renato e Carlo J. Bassoli per la Film Bassoli ■ 35mm. D.: 90'. Versione italiana / Italian version ■ Da: Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale

Non è certo *Bengasi* un film istintivo, fatto di slancio e fantasia, ma dosatissimo e sapientemente organizzato allo scopo di raggiungere un certo fine di propaganda. Conosciamo Augusto Genina come regista di film intimisti – abbiamo cara memoria di *Miss Europa*, *Amori di mezzanotte*, *Amore e dolore di donna* – e di film sviluppati su temi e su sfondi più ampi, da *Squadrone bianco* a *L'assedio dell'Alcazar*. Ma Genina ha realizzato anche altri film, che si potrebbero definire, grosso modo, commerciali. Ora, in *Bengasi*, le tre esperienze si sono riunite, per un'opera che ha un suo piglio vigoroso; (...). La società produttrice, che fa capo ai fratelli Bassoli, ha messo a disposizione del regista tutti i mezzi, non badando, come si suol dire, a spese. È stato ricostruito un quartiere di Bengasi, sono stati allestiti interni lussuosi, sono stati impiegati mezzi enormi. E i mezzi, nel cinema, contano qualcosa.

Francesco Pasinetti, *Cinema*, 25 settembre 1942

DEN' VOJNY Urss, 1942 Regia: Mihajl Sluckij

■ T. it.: Un giorno di guerra; Scen.: Aleksej Kapler; E.: Mihail Glider, F. Provorov, A. Lebedev, Bunimovič, M. Ošurkov, S. Fomin, D. Rymarev, B. Mikoša, P. Ermolov e altri; Prod.: Studio Centrale delle Cineattualità ■ 35mm. L.: 2202 m. D.: 81'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Dal quartier generale a Mosca furono assegnati i vari compiti per questo film e diramati gli incarichi in tutte le parti dell'Unione Sovietica. (...) La mattina del 13, di buon'ora, 240 operatori disposti in 140 punti disseminati in tutta l'Unione Sovietica diedero il via al lavoro. Il primo a cominciare fu M. Glider, in Estremo Oriente. La scena che apre il film e mostra la mattina del 13 a Mosca, fu girata da F. Provorov. Lebedev riuscì ad effettuare delle riprese dalla torretta di un carro armato durante una battaglia sul fronte nord-occidentale. Bunimovič filmò un attacco fallito di truppe corazzate tedesche sul fronte sud-occidentale. M. Ošurkov riprese il viaggio di un sottamarino nel mare di Barents. Degni di nota furono anche gli episodi girati da S. Fomin durante un bombardamento di Leningrado da parte dell'artiglieria germanica e le riprese effettuate a Sebastopoli da D. Rymarev e B. Mikoša durante le quali Mikoša fu ferito.

Mihajl Sluckij in Jay Leyda, *Storia del cinema russo e sovietico*, Il saggiaiore, 1964

Bengasi is certainly not an instinctive or impetuous film characterised by flights of fantasy, but it is extremely measured and wisely organised to achieve a specific propagandistic end. We know Augusto Genina as the director of intimist films (we have fond memories of *Miss Europa*, *Amori di mezzanotte* and *Amore e dolore di donna*) and of films built around broader themes and situations like *Squadrone bianco* and *L'assedio dell'Alcazar*. But Genina has also made other films that could be defined, by and large, commercial. Now in *Bengasi*, these three experiences have been brought together for a work that has its own powerful tone; (...). The production company, headed by the three Bassoli brothers, provided the director with every means sparing, as they say, no expense. A district of Bengasi is reconstructed, luxurious interiors are staged and substantial means have been employed. And means, in cinema, count for something.

Francesco Pasinetti, *Cinema*, 25 September 1942

From headquarters in Moscow, assignments for the film were sent to all parts of the Soviet Union. (...) Early in the morning of the thirteenth work was begun by 240 cameramen at 140 'filming points' scattered throughout the Soviet Union. The first to begin was M. Glider, in the Far East. The morning of the thirteenth in Moscow, with which the picture opens, was filmed by F. Provorov. Lebedev succeeded in taking shots from a tank turret, during a battle on the North-western Front. Bunimovič filmed the repulse of a German tank attack on the South-western Front. M. Ošurkov filmed a submarine cruise in the Barents Sea. Also noteworthy was the work of S. Fomin, who recorded an artillery bombardment of Leningrad, and D. Rymarev's and B. Mikoša's Sevastopol scenes, in the taking of which Mikoša was wounded.

Mihajl Sluckij in Jay Leyda, *Kino*, Allen & Unwin, 1960

DUSTBIN PARADE Gb, 1942 Regia: John Halas, Joy Batchelor

■ Scen.: John Halas, Joy Batchelor; Anim.: John Halas, Joy Batchelor, Wally Crook, Vera Linnekar; Mu.: Ernst Hermann Meyer; Prod.: John Taylor per Realist Film Unit e Ministry of Information ■ 35mm. D.: 6'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Imperial War Museum Film and Video Archive

Ungherese di nascita, John Halas arrivò in Gran Bretagna nel 1936, fondando nel 1940 un proprio studio assieme a Joy Batchelor. Mossero i primi passi con spot pubblicitari per detersivi e cornflakes, ma con l'entrata in guerra iniziò la richiesta di cartoni animati informativi rivolti alla popolazione civile, animazioni ricche di umorismo e, come nel caso di questo accattivante film sul tema del riciclaggio, con disegni sorprendentemente espressionisti. Un osso, un tubetto di dentifricio, una trottola e un barattolo di latta vogliono arruolarsi. «Vogliamo essere proiettili!», dice l'osso all'ufficiale di reclutamento (un flacone di medicinale). Assieme ad altri rifiuti casalinghi marciano poi felici verso una fabbrica di munizioni, dove si avvererà il loro sogno. Geoff Brown

INFLATION Usa, 1942 Regia: Cy Endfield

■ Sog.: Buddy Adler, Julian Harmon; Scen.: Gene Piller, Michael Simmons; E: Henry Sharp; M.: Adrienne Fazan; Scgf.: Richard Duce; Mu.: David Raksin, Max Terr; Int.: Edward Arnold (Il Diavolo), Stephen McNally (Joe Smith), Esther Williams (Mrs Smith), Vicky Lane (l'assistente del Diavolo), Franklin Delano Roosevelt (se stesso), Milton Kibbee (Fred); Prod.: Metro-Goldwyn-Mayer ■ 35mm. D: 20'. Versione inglese / English version ■ Da Warner Bros con il permesso di Hollywood Classics

Si tratta del primo film di Endfield per la MGM, mai distribuito *Inflation*, un corto di 15 [sic] minuti commissionato dall'Office of War Information ricevette critiche positive e venne stampato in 700 copie (circa tre volte l'ordinativo di stampa solitamente richiesto). Poi, la Camera di Commercio ordinò che fosse soppresso, senza dare spiegazioni, e la MGM obbedì. (...) Presentando in frangenti diversi due venerabili saggi seduti dietro le loro scrivanie, il Diavolo e il Presidente Roosevelt, che forniscono anche le voci narranti agli inserti documentari, questo cortometraggio incisivo e sardonico prende di mira le diverse forme di capitalismo che avevano favorito l'inflazione. (Evidentemente Endfield ha svolto il suo compito fin troppo bene.) Il Diavolo telefona all'amico Adolf Hitler e ridacchia con la focosa amante nel suo ufficio futurista di ricco magnate; quindi per la strada incoraggia i cittadini a sperperare i propri soldi e dà consigli su come alzare i prezzi con imbrogli e raggiri.

Jonathan Rosenbaum, *Film Comment*, November-December 1993

THE BATTLE OF MIDWAY Usa, 1942 Regia: John Ford

■ Commento: John Ford, Dudley Nichols, James Kevin MacGuinness; E: John Ford, Jack MacKenzie, Gregg Toland, Kenneth M. Pier; M.: John Ford, Robert Parrish; Mu.: Alfred Newman; Voci: Henry Fonda, Jane Darwell, Donald Crisp, Irving Pichel; Prod.: U.S. Navy ■ 35mm. L.: 490 m. D.: 18'. Versione inglese / English version ■ Da: Museum of Modern Art

The Battle of Midway non aveva precedenti formali, e per realizzarlo Ford fu costretto a inventare qualcosa di "nuovo". Non gli interessava tanto la reazione della critica, quanto la possibilità di influenzare un pubblico più vasto, e di verificare la reazione delle masse verso questo suo personalissimo saggio che parlava di "guerra, pace, e tutti noi". A un artista raramente è concesso di trattare un tema così vasto, ed è difficile che le sue riflessioni siano al centro dell'attenzione di un così ampio pubblico. Per questo *The Battle of Midway* è così chiaramente manipolativo, poiché

Hungarian-born John Halas arrived in Britain in 1936 and established his own studio in 1940 with Joy Batchelor. They began with commercial advertisements for detergents and cornflakes, but the war soon demanded Home Front instructional cartoons, told with humour and, in this engaging film, some striking expressionist designs. The theme is salvage. A bone, a toothpaste tube, a child's spinning top, and a tin can enlist for duty. "We want to be a shell!" the bone tells the recruiting officer (a medicine bottle). Along with other discarded but happy household refuse they troop off to a munitions factory, where their wish comes true.

Geoff Brown

Endfield's first film was made for MGM – and never released. *Inflation*, a 15-minute [sic] short produced at the request of the Office of War Information, was favorably reviewed in the trade press and 700 copies (about three times the usual print order) were struck. Then the Chamber of Commerce requested it be suppressed, with no reason given, and MGM complied. (...) Offering at separate junctures two patriarchal sages seated behind desks, the Devil and FDR, each of whom furnishes a voiceover for documentary footage, this punchy expressionist short attacks, with sardonic glee, various forms of capitalist greed leading to inflation. (Apparently Endfield carried out its assigned task all too well.) The Devil addresses his pal Adolf Hitler on the phone and chortles to his sultry mistress in his Futurist tycoon's office; outside he encourages citizens to spend money lavishly and raise prices through various scams he elucidates.

Jonathan Rosenbaum, *Film Comment*, November-December 1993

But *The Battle of Midway* was a film virtually lacking any formal precedent, one for which Ford had to invent something "new". And it was for Ford an occasion when critical reaction mattered little, an occasion aimed at a broad audience, an occasion when the reaction of the masses to this deeply personal essay on "war, and peace, and all-of-us" mattered terribly. Rarely is an artist given so vast a subject to address, and rarely do his thoughts receive the interested attention of so vast an audience. To this aim *The Battle of Midway* is directly manipulative, it seeks a deeper level of

cerca di raggiungere una coscienza più profonda attraverso un pieno sfruttamento dell'arte multimediale. Ford non abbandonò del tutto la sua artificiosità, ma dopo *The Battle of Midway* il suo coinvolgimento nei confronti del soggetto sarebbe aumentato. Si avverte un sentimento più profondo, dovuto alla sua esperienza della Guerra. Forse la differenza è quella tra un uomo che filma i propri ideali e uno che filma il proprio vissuto.

Tad Gallagher, *Film Comment*, September-October 1975

WENT THE DAY WELL? Gb, 1942 Regia: Alberto Cavalcanti

■ Sog.: dal racconto "The Lieutenant Died Last" di Graham Greene; Scen.: John Dighton, Diana Morgan, Angus MacPhail; E.: Wilkie Cooper; Op.: Gerald Gibbs, Douglas Slocombe; M.: Sidney Cole; Mu.: William Walton; Scgf.: Tom Morahan; Su.: Eric Williams, Len Page; Ass. R.: Billy Russell; Int.: Leslie Banks (Oliver Wilsford), Basil Sydney (maggiore Orler), Frank Lawton (Tom Sturry), Elizabeth Allan (Peggy Fry), Valerie Taylor (Nora), Marie Lohr (Mrs Fraser), C.V. France (il vicario), Johnny Schofield (Joe Garbett), Edward Rigby (Bill Purvis), Mervyn Johns (Charlie Sims), Muriel George (Mrs Collins), Harry Fowler (Young George), Thora Hird (Ivy), John Slater, Eric Micklewood, David Farrar, Norman Pierce, Philippa Hiatt, James Donald, Hilda Bayley, Ellis Irving, Grace Arnold; Prod.: Michael Balcon, per Ealing Studios ■ 35mm. D.: 93'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive – British Film Institute

Prodotto nella primavera del 1942, questo primo lungometraggio diretto da Cavalcanti per gli Ealing Studios è un film che ancora riesce a disorientare se non a scioccare per la sua rappresentazione della vita e delle tradizioni di un tranquillo villaggio inglese sotto attacco nemico. Il timore di un'invasione della Gran Bretagna era fortemente paventato dal governo, spesso a buona ragione, ma Cavalcanti trasforma questo spunto, tratto da un racconto di Graham Greene, in una fantasia dallo spirito semi-scherzoso. Travestiti da soldati inglesi e mascherando abilmente l'accento tedesco, i nazisti si insinuano in un ridente villaggio del Bramley End, un luogo talmente affollato dei volti più noti del cinema inglese del tempo da sembrare di famiglia per il pubblico. Cavalcanti gioca proprio con questa familiarità e ci toglie il terreno da sotto i piedi mettendo questi volti così amati in estremo pericolo e mostrandoli mentre difendono con estrema violenza il loro verde e amato paese. Questa violenza si esprime attraverso un montaggio serrato e composizioni fortemente angolose, apporti europei molto distanti dalla serie di composte inquadrature tipiche del cinema britannico tradizionale. Le reazioni della critica furono estremamente contrastanti; c'è voluto del tempo prima che si riuscisse a guardare oltre gli eventi narrati e ad apprezzare appieno questo film per il suo realismo sovversivo, quasi surrealista; così scherzoso verso le abitudini di vita inglesi quanto pieno delle ambiguità tipiche di Powell e Pressburger. Il titolo è preso da una poesia anonima molto famosa all'epoca: "È stata una buona giornata? Siamo morti, e non ce ne siamo accorti. Ma, sani o feriti, Libertà, siamo morti per te."

Geoff Brown

DET BRINNER EN ELD Svezia, 1943 Regia: Gustaf Molander

■ T. ing.: *There Burns a Flame*; Sog.: Gösta Stevens; Scen.: Karl Ragnar Gierow, Gustaf Molander; E.: Åke Dahlqvist; M.: Oscar Rosander; Scgf.: Arne Åkermark; Mu.: Lars-Erik Larsson, Nils Söderman; Su.: Lennart Unnerstad; Ass. R.: Allan Ekelund; Int.: Inga Tidblad (Harriet Brandt), Lars Hanson (Ernst Lemmering), Victor Sjöström (Henrik Falkman), Gerd Hagman (Eva Brenner), Lauritz Falk (Lauritz Berndt), Erik "Hampe" Faustman (Georg Brandt); Prod.: Harald Molander per Svensk Filmindustri ■ 35mm. L.: 2916 m. D.: 106'. Bn. Versione svedese / Swedish version ■ Da: Cinemateket - Svenska Filminstitutet ■ Copia stampata nel 2004 a partire dal negativo originale immagine e suono / Print made in 2004 from the original negative picture and track

In *Det brinner en eld* gli attori del Teatro Nazionale stanno provando *Come vi piace* di Shakespeare, quando il loro paese viene

62

consciousness through a fuller exploitation of multi-media art. To be sure, Ford did not abandon staginess altogether, but he would never stand so far back from his material after *The Battle of Midway* as he did before. This is the deepening of feeling, provoked by exposition to the War, which James Agee referred to. It is the difference, perhaps, between a man who films his ideas and one who films his experience.

Tad Gallagher, *Film Comment*, September-October 1975

Produced in the spring of 1942, this was Cavalcanti's first Ealing feature as a director: a film that still unsettles, even shocks, through its treatment of English life and traditions and the spectacle of a cosy English village under attack. Fears of an English invasion had been vigorously stirred by the Government, often with good reason, though Cavalcanti undertook this tale, based on a short story by Graham Greene, in a half-playful spirit of fantasy. Disguised as British soldiers, with German accents rigorously suppressed, the Germans insinuate themselves into the pretty village of Bramley End – a place stocked by British character actors and actresses so familiar at the time that they must have felt like members of the audience's families. Cavalcanti plays upon this very familiarity, pulling the ground from under us by putting these well-loved faces in extreme danger, and showing them turning to sudden violence to defend their green and pleasant land. The violence is generally presented through abrupt editing and tightly-angled compositions – European infusions far removed from the procession of sedate shots typical of the British mainstream. Critics' reactions were violently mixed; it's taken time for observers to look beyond the surface action and fully appreciate this film of subversive realism, surrealism almost – as quizzical about British life and as full of ambiguities as anything by Powell and Pressburger. The title is derived from an anonymous poem, popular at the time: "Went the day well? We died, and never knew. But, well or ill, Freedom, we died for you."

Geoff Brown

In *Det brinner en eld* the performers of the National Theatre are rehearsing Shakespeare's *As You Like It*, when their country is

occupato da potenze straniere e il teatro viene chiuso. Alcuni attori si uniscono alla Resistenza, altri sperano che le cose si risolvano presto, mentre altri ancora diventano traditori, rispecchiando così la nazione in generale. *Det brinner en eld* è il primo film svedese a parlare in modo più o meno diretto della seconda guerra mondiale. Tuttavia, anche in queste fasi avanzate della guerra (il film uscì nell'agosto del 1943) la censura svedese non permise che venisse fatto il nome dei paesi coinvolti nel film, ma il pubblico dell'epoca vi riconobbe senz'altro l'occupazione nazista della Norvegia. Tutte le persone che rappresentavano la nazione occupante avevano nomi di origine tedesca e sia le uniformi che le insegne militari erano state create perché sembrassero quelle tedesche ma senza esserne riproduzioni esatte.

Il film ottenne un enorme successo commerciale, anche se alcuni critici lo trovarono un po' debole. Molander scrisse la sceneggiatura assieme al poeta Karl Ragnar Gierow, uno dei primi intellettuali svedesi a prendere apertamente posizione contro i nazisti.

Jon Wengström – Svenska Filminstitutet

occupied by foreign powers and the theatre closed. Some of the actors join the resistance, some of them hope for things to improve and some become traitors, thus mirroring the country at large. *Det brinner en eld* is the first Swedish film dealing with World War II in a more or less direct way, but even at this late stage in the war (the film was released in August 1943) the countries involved could not be mentioned by name due to Swedish censorship. But contemporary audiences were in no doubt whatsoever that the film depicted the German occupation of Norway. All people representing the occupying nation have German-sounding names, and military uniforms and banners are created to look like German ones without being exact replicas.

The film was a huge financial success, though some critics found it slightly anemic. Molander wrote the script together with poet Karl Ragnar Gierow, one of the first Swedish intellectuals to take an overt anti-Nazi stand.

Jon Wengström – Svenska Filminstitutet

IN WHICH WE LIVE: BEING THE STORY OF A SUIT TOLD BY ITSELF Gb, 1943 Regia: Richard Massingham

■ Scen.: Richard Massingham, Henry de Rochefort; E: Alex Strasser; Mu.: H. J. Roeber; Int.: John Carol (John), Rosalyn Boulter (Mary), Reginald Beckwith (Biffin), Richard Massingham (l'uomo nel bar), Beatrix Thomson; Prod.: Richard Massingham, Lewis Grant Wallace, per Public Relationship Films and Ministry of Information ■ 35mm. D.: 13'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive – British Film Institute

Durante la guerra le donne inglesi venivano tempestate da manifesti, volantini e filmati che le invitavano a "riadattare e riparare", e a risparmiare le poche risorse disponibili rammendando i vecchi vestiti. Di tutte queste campagne, nessuna è più fantasiosa di *In Which We Live* di Massingham, la cui voce narrante è quella di un abito da uomo che ricorda i dodici anni passati assieme al suo proprietario, un uomo a volte trasandato di nome John. Alla fine, messo di fronte alle forbici e alla prospettiva della rinascita, l'abito cita Shakespeare. "Dormire, sognare, forse...". Altri paesi durante la guerra fecero i conti con la scarsità delle materie prime, ma solo la Gran Bretagna, e solo Massingham, forse, usarono uno humour così bizzarro per fare arrivare il messaggio.

Geoff Brown

British women were inundated during the war with posters, leaflets, and films advising them to "Make Do and Mend" and save scarce resources by patching up existing clothes. None of the instructional aids were fancier than Richard Massingham's *In Which We Live*, featuring a commentary spoken mostly by a gentleman's suit, recalling twelve or so years of life with its sometimes messy owner, John. At the end, faced with scissors and rebirth, the suit quotes Shakespeare: "To sleep, perchance to dream..." Other countries in the war faced material shortages; only Britain, and perhaps only Massingham, would have used such whimsical humour to get the message across.

Geoff Brown

NOVJE POHOŽDENIJA ŠVEJKA Urss, 1943 Regia: Sergej Jutkevič

■ T. Ing.: New Adventures of Schweik; Scen.: Evgenij Pomeščikov, Nikolaj Rožkov; E: Mark Magidson; Scgf.: Sergej Kozlovskij; Mu.: Anatolij Lepin; Int.: Boris Tenin (il bravo soldato Schweik), Sergej Martinson (Hitler), Sergej Filippov (il caporale), Fajna Renevskaja (zia Adele), Pavel Suhanov (il cuoco), Sergej Troickij (l'italiano), A. Sevast'janov (l'aviatore), N. Nikitina (Hristina), Pavel Springel'd (Marko); Prod.: Sojuzdetfilm ■ 35mm. L.: 1895 m. D.: 69'. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Si trattava di una farsa esagerata, con elementi burlesque. Aiutato dalla vecchia zia, Schweik lavorava alla rovina di Hitler, che finiva per rinchiudere, schiumante di rabbia impotente, in una gabbia. Nel 1943, a Douchanbé, Jutkevič non aveva certo avuto la possibilità di vedere *Il grande dittatore* di Chaplin. Il suo tema del doppio di Hitler è del tutto originale. L'aiutante di Schweik non è il sosia, ma il fedele riflesso di Hitler: i suoi gesti e le sue parole riproducono il maestro, è la sua emanazione tirata in migliaia di esemplari. Questo zombie creato dal Führer a propria immagine, derisorio e spaventoso nello stesso tempo, diceva agli spettatori: attenzione,

It was to be an exaggerated farce with burlesque elements. Schweik, helped by his elderly aunt, worked towards Hitler's ruin and ended up locking him away, frothing with impotent fury, in a cage. Jutkevič in 1943 would certainly not have had the possibility of seeing Chaplin's *The Great Dictator* in Douchanbé. His idea of the double Hitler is completely original. Schweik's helper is not Hitler's double but his faithful reflection: his manner and his words reproduce the master, he is his emanation stretched over thousands of specimens. This zombie, mocking and frightening at the same time, created by the Führer in his image told the audience:

Hitler è perduto, ma questi milioni di intossicati dal nazismo sono pericolosi, molto pericolosi.

Luda e Jean Schnitzer, *Youtkevitch ou La permanence de l'avant-garde*, L'age d'homme, 1976

careful, Hitler is lost, but these multitudes intoxicated by Nazism are dangerous, very dangerous.

Luda and Jean Schnitzer, *Youtkevitch ou La permanence de l'avant-garde*, L'age d'homme, 1976

MILLIONS LIKE US Gb, 1943 Regia: Frank Launder, Sidney Gilliat

■ T. it.: Due nella tempesta; Scen.: Frank Launder, Sidney Gilliat; F: Jack Cox, Roy Fogwell; Op.: Phil Grindrod, Jack Asher, W. McLeod; M.: R. E. Dearing, Alfred Roome; Mu.: Hubert Bath; Scgf.: John Bryan; Su.: B. C. Sewell, Sid Wiles; Ass. R.: Jack Hicks; Int.: Patricia Roc (Celia Crowson), Eric Portman (Charlie Forbes), Gordon Jackson (Fred Blake), Anne Crawford (Jennifer Knowles), Joy Shelton (Phyllis Crowson), Megs Jenkins (Gwen Price), Terry Randall (Annie Earnshaw), Basil Radford (Charters), Naunton Wayne (Caldicott), Moore Marriott (Jim Crowson), John Boxer (Tom Crowson), Valentine Dunn (Elsie Crowson), John Salew, Hilda Davies, Irene Handl, Angela Foulds, Terence Rhodes, Paul Drake, Beatrice Varley, Johnnie Schofield, Amy Veness; Prod.: Edward Black per Gainsborough Pictures ■ 35mm. L.: 2825 m. D.: 103'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive – British Film Institute

Frank Launder e Sidney Gilliat erano una delle coppie di sceneggiatori più note di tutta la Gran Bretagna: avevano scritto per Hitchcock (*The Lady Vanishes*), Carol Reed (*Night Train to Munich*), e altri comuni mortali. La guerra offrì loro l'opportunità di diventare registi, e questo è il loro primo lungometraggio, progettato inizialmente come documentario a sostegno del contributo civile della Gran Bretagna allo sforzo bellico. La sceneggiatura si sviluppa soffermandosi sulle donne che lavorano nelle fabbriche di munizioni, e si avvale della partecipazione degli attori più noti del tempo, di intrecci narrativi di fantasia, e del supporto degli studi commerciali Gainsborough. Ma la sincerità dei sentimenti e i dettagli del film sono tali da toccare corde emotive sconosciute anche ad altri film britannici più dichiaratamente realistici. «Prestando fede al titolo», come ha dichiarato uno spettatore dell'epoca, «il film parla di persone vere, persone che conoscevamo e amavamo.»

Ci sono due aspetti che rendono questo film così spiccatamente britannico. Anche se altri paesi hanno combattuto guerre simili nelle fabbriche e per le strade, solo la Gran Bretagna ha saputo usare come arma il suo *sense of humour*. Launder e Gilliat erano maestri di una commedia sociale attenta alla realtà, e gli spunti comici del film nascono dagli stessi elementi brillanti già visti in *The Lady Vanishes* (si noti la ricomparsa dei personaggi di Charters e Caldicott) e che avrebbero dato vita a *Green for Danger*, *The Rake's Progress*, e persino a *The Belles of St. Trinian's*. L'altro elemento tipicamente britannico è l'analisi della struttura sociale. La guerra aveva riunito tutti su una stessa barca, ma gran parte delle relazioni tra i personaggi alludono a divisioni sociali precedenti la guerra. Che futuro può avere la relazione sentimentale tra il rozzo caporeparto dello Yorkshire interpretato da Eric Portman e la Anne Crawford abituata alla mondanità londinese? È lui stesso a porsi questa domanda: «Ora che c'è la guerra siamo insieme, non abbiamo altra scelta. Ma cosa succederà quando tutto sarà finito? Le cose resteranno come sono o tornerà tutto come prima?». Era anche questo che il paese desiderava sapere. Geoff Brown

Frank Launder and Sidney Gilliat were one of the Britain's top scriptwriting teams: they had written for Hitchcock (*The Lady Vanishes*), Carol Reed (*Night Train to Munich*), and lesser mortals. The war gave them the chance to become directors. This was their first feature, originally planned as a documentary project in praise of Britain's domestic war effort. As the script developed the focus narrowed to the women working in munitions factories, and the film finally emerged with leading players of the day, fictional storylines, and the backing of a commercial studio, Gainsborough. But such is the film's truth of feeling and detail that it strikes emotional chords never quite reached by many more determinedly realistic British films. "Really true to its title," said one documented spectator at the time; "these were real people, people one knew and liked."

Two particular aspects of this lovely film make it peculiarly British. Other countries fought similar wars in their factories and streets, but only Britain fought with the British sense of humour. Launder and Gilliat were masters of well-observed social comedy, and the comic details here obviously spring from the same funny bones that devised *The Lady Vanishes* (note the reappearance of the Charters and Caldicott characters) and went on to create *Green for Danger*, *The Rake's Progress*, even *The Belles of St. Trinian's*. The other key British ingredient is the class system. The war pulled all sorts into the same boat, but much of the film's character relationships hinge on the old pre-war class divisions. What is Eric Portman's gruff Yorkshire foreman doing developing a romance with Anne Crawford's London socialite? He raises the question himself: "Oh, we're together now there's a war on, we need to be. But what's going to happen when it's all over? Shall we go on like this or are we going to slide back?" That's what the country wanted to know, too.

Geoff Brown

ORDET Svezia, 1943 Regia: Gustaf Molander

■ **I** ing.: *The Word*; **Sog.:** dall'omonima opera teatrale di Kaj Munk; **Scen.:** Rune Lindström; **E:** Gösta Roosling; **M.:** Oscar Rosander; **Scgf.:** Arne Åkermark; **Mu.:** Sven Sköld; **Su.:** Lennart Unerstad; **Ass. R.:** Lars-Eric Kjellgren; **Int.:** Victor Sjöström (Knut Borg), Holger Löwenadler (Knut), Rune Lindström (Johannes), Stig Olin (Anders), Wanda Rothgardt (Inger), Gunn Wällgren (Kristina), Inga Landgré (Ester); **Prod.:** Harald Molander per Svensk Filmindustri ■ **35mm. L.:** 2950 m. **D.:** 108'. **Bn.** Versione svedese / Swedish version ■ **Da:** Cinemateket - Svenska Filminstitutet ■ **Copia stampata negli anni 70 a partire dal negativo originale immagine e suono, titoli di testa inseriti nel 2005 a partire da un interpositivo suono / Print made in the 70's from an original negative picture and soundtrack. Head titles inserted in 2005 from a track interpositivo**

Ordet è stato ingiustamente dimenticato col passare degli anni, soprattutto a causa dell'adattamento che Carl Th. Dreyer fece della stessa opera teatrale dodici anni dopo. Il film di Molander forse non avrà l'austerità della versione di Dreyer, ma possiede un'atmosfera drammatica e carica di tensione, e il suo immaginario visivo evoca a volte quello del cinema muto. Victor Sjöström è magnifico nei panni del vecchio patriarca, mentre alza i pugni al cielo nello stile di *Terje Vigen*. Nella versione di *Ordet* di Molander l'azione è ambientata sulla costa occidentale della Svezia, tradizionalmente un baluardo del rigido luteranesimo ispirato a Henric Schartau. Le riprese vennero effettuate negli studi di Råsunda e in esterni, nella Svezia sud-occidentale, tra l'agosto e l'ottobre 1943, mentre il film uscì a Natale dello stesso anno. L'ombra della guerra tragicamente calò sopra al film quando Munk, un prete impegnato nella resistenza danese, venne ucciso per ordine della Gestapo nel gennaio del 1944, appena dieci giorni dopo l'uscita del film. Jon Wengström – Svenska Filminstitutet

Ordet has been unjustly neglected over the years, mainly because of Carl Th. Dreyer's adaptation of the same play twelve years later. Molander's film may lack the austerity of Dreyer's version, but it has a tense, dramatic atmosphere and the visual imagery at times evokes that of silent cinema. Victor Sjöström is magnificent as the ageing patriarch, clenching his fists to God in the manner of *Terje Vigen*. In Molander's version of *Ordet* the action is set on the West coast of Sweden, traditionally a strong-hold for schartauanism, a very grim form of lutheranism. Shooting took place at the studio in Råsunda and on location in the south-west of Sweden between August and October 1943, and the film was released at Christmas 1943. The war tragically cast its shadow over the film as Munk, a priest involved in the Danish resistance, was killed by orders from the Gestapo in January 1944, just ten days after the film's release.

Jon Wengström – Svenska Filminstitutet

THE NEW LOT Gb, 1943 Regia: Carol Reed

■ **Scen.:** Peter Ustinov, Eric Ambler; **E:** John Wilcox; **M.:** Reginald Mills; **Mu.:** Richard Addinsell; **Scgf.:** Lawrence Broadhouse; **Su.:** John Cox; **Ass. R.:** Roy Goddard; **Int.:** John Laurie (Harry Fife), Bernard Miles (Ted Loman), Peter Ustinov (Keith Bracken), Raymond Huntley (Bernie Barrington), Philip Godfrey (Art Wallace), Kathleen Harrison (la madre di Keith), Albert Lieven (soldato cecoslovacco sul treno), John Slater (soldato nel camion), Geoffrey Keen, Bernard Lee, Eric Ambler, Robert Donat, Stewart Rome; **Prod.:** Thorold Dickinson per Army Kinematograph Service ■ **35mm. D.:** 42'. **Bn.** Versione inglese / English version ■ **Da:** Imperial War Museum Film and Video Archive

Giunti all'estate del 1941, le risorse britanniche in termini di forza lavoro e militare dovevano essere ricostituite. I limiti della coscrizione vennero quindi drasticamente ampliati. Invece che arruolare solo gli uomini tra i 20 e i 30 anni, nel dicembre 1941 il *National Service Act* estese l'obbligo a tutti gli uomini tra i 18 e i 50 anni. Anche le donne nubili di età compresa tra i 20 e i 30 anni potevano essere chiamate a prestare servizio. Gran parte delle nuove reclute andarono a ricostituire le fila dell'esercito, portando con sé anche molte preoccupazioni e paure. Per vincere questa titubanza, nel 1942 venne prodotto il film informativo *The New Lot*. La sceneggiatura offre una vivida rappresentazione di cinque nuove reclute di provenienza diversa, inizialmente riottose ma alla fine trasformate in un'unità di combattimento da parte di un esercito che si fonda sulla disciplina, ma che mostra anche un certo interesse per il benessere di ciascuna recluta. I credit del film non fanno cenno al personale coinvolto, ma solo al fatto che è stato "supervisionato da un ufficiale incaricato dallo Stato Maggiore e prodotto dal Direttorato della Cinematografia Militare". Eppure, quasi ogni soldato che lo vedeva poteva riconoscere Bernard Miles, John Laurie, Raymond Huntley, e il co-sceneggiatore Peter Ustinov tra le nuove reclute che vengono poi rincuorate e trasformate dalle cure dell'esercito. Qualche pezzo grosso dell'esercito

By the summer of 1941, Britain's manpower resources and fighting forces needed restocking. The boundaries of conscription were consequently, and drastically, widened. Instead of calling up males aged between 20 and 30, the National Service Act of December 1941 announced provisions for men from 18 to 50. Unmarried women from 20 to 30 could also be summoned for duty. Among the services, the Army saw most of the new recruits, who brought with them many uncertainties and fears. To address these worries, the Army training film *The New Lot* was put into production in 1942. The script vividly presents five new recruits of different backgrounds, grumbling at first but finally moulded into a fighting unit by an Army necessarily concerned with discipline, though still with a touching degree of concern for the well-being of each soldier. Credits on the film itself kept quiet about personnel involved, only revealing that it was "supervised by an Officer appointed to the General Staff; produced for the Directorate of Army Kinematography". But almost every soldier watching it would have been able to identify Bernard Miles, John Laurie, Raymond Huntley, and the co-writer Peter Ustinov among the raw recruits ultimately cheered and transformed by the Army's care. Some of the Army elite initially balked at the amount of grumblings and resentments aired in the film. But its

inizialmente criticò le eccessive lamentele e i malumori espressi nel film, ma il suo valore psicologico, il suo humour e la sua forza cinematografica furono subito apprezzati da molti.
Geoff Brown

psychological value, humour, and cinematic drive were quickly appreciated by many.
Geoff Brown

THE SILENT VILLAGE Gb, 1943 Regia: Humphrey Jennings

■ Scen.: Humphrey Jennings; E: Chick Fowle; M.: Stewart McAllister; Mu.: Beckett Williams; Su.: Jock May, Ken Cameron; Prod.: Humphrey Jennings per Crown Film Unit ■ 35mm. D.: 36'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive – British Film Institute

Le mistificazioni dovute a vincoli narrativi sono una costante nella produzione cinematografica britannica durante la guerra: re-interpretazioni, ambientazioni fittizie, personaggi immaginari fianco a fianco con veri ufficiali e materiale dal fronte. Ma questo gioco si fa ancor più complesso quando Humphrey Jennings, in *The Silent Village*, decide di reinscenare una delle atrocità belliche più dolorose di quegli anni, la distruzione per mano nazista della cittadina ceca di Lidice e di gran parte dei suoi abitanti avvenuta nel giugno del 1942, usando come location un villaggio di minatori nel Galles. Il film su Lidice era stato sollecitato dal governo ceco esiliato a Londra. Trasferendo questa tragedia nel Galles, Jennings riuscì, perversamente, a trasmettere un maggiore realismo, facendo ampio uso di riprese in esterni. In questo modo riuscì anche a soddisfare le pressanti richieste del Ministero dell'Informazione di realizzare un film che mostrasse come sarebbe stata la vita in Gran Bretagna sotto l'occupazione nazista. Alcuni irriducibili documentaristi criticarono questo sotterfugio di Jennings e il suo approccio indiretto, ma il pubblico gli diede ragione. Nonostante qualche imbarazzo nei dialoghi o nella gestione del cast di attori non professionisti, il film riesce a trasmettere il sentimento di sincera solidarietà che lega questo regista aristocratico alla comunità di minatori dove ha vissuto e lavorato per mesi prima dell'inizio delle riprese. «Misurato, impressionante, vero. Nessun melodramma»: così commentava uno spettatore dell'epoca.
Geoff Brown

The deceptions of fiction were everywhere in Britain's wartime output, with studio re-enactments, inauthentic locations, and imaginary characters jostling alongside serving officers and frontline footage. But the game moved to another level when Humphrey Jennings, in *The Silent Village*, transferred a real, recent and painful wartime atrocity – the Nazi's destruction of the buildings and most of the inhabitants of the Czech village of Lidice in June 1942 – to a new location entirely, a Welsh mining village. The impetus for a Lidice film came from the exiled Czech government in London. By shifting the horrific story to Wales, Jennings was able, perversely, to create a more realistic feeling, with extensive location shooting. He could also satisfy the Ministry of Information's constantly rumbling desire for a film to portray what life in Britain might be like under Nazi occupation. Some documentary diehards complained about Jennings' subterfuge and oblique approach, but evidence suggests a warm public response. And whatever the awkward moments in Jennings' handling of dialogue and his amateur cast, the film shows the upper-class director's genuine sympathy for the Welsh mining community where he lived and worked for some months before shooting started. "Quiet, impressive, real. No melodrama": that was one spectator's comment.
Geoff Brown

BITVA ZA NAŠU SOVETSKUJU UKRAINU Urss, 1943 Regia: Aleksandr Dovženko, Julija Solnceva, J. Avdejenko

■ T. it.: *La battaglia per l'Ucraina sovietica*; Scen.: Aleksandr Dovženko; Commento: L. Chmara; E: Boris Vakar, V. Orljankin, P. Kasatkin, A. Sofin, Victor Statland, V. Frolenko, Vsevolod Afanasjev, K. Bogdan, Nikolaj Bjkov, Mihajil Glider, M. Bolbrikh, I. Goldstein, Ivan Zaporožskij, Morduch Kapkin, I. Katsman, I. Komarov, Julij Kun, Grigorij Moghilevskij, B. Rovacevskij, S. Semjonov, V. Smorodin, Sergej Urusevskij, A. Frolov, S. Šeinin; Mu.: D. Klebanov, Ja. Štogaorenko; Su.: V. Kotov, E. Kaševič; Prod.: Studio Centrale delle Cineattualità, Attualità Ukraine ■ 35mm. L.: 2000 m. D.: 73'. Bn. Versione russa / Russian version ■ Da: Gosfilmofond

Uno dei documentari che vennero presentati nell'autunno del 1943 merita particolare attenzione. Si tratta del film *Bitva za našu Sovetskuju Ukrainu* (*La battaglia per l'Ucraina Sovietica*) di Dovženko. Era il film esteticamente più appagante, e non a caso, visto che a realizzarlo era stato uno dei più grandi registi sovietici. Particolarmente memorabile è la cura con cui Dovženko fotografa i panorami nati della sua Ucraina. Così come molti altri documentari, il film si apre mostrando la vita della nazione in tempo di pace, per poi passare alla descrizione della guerra. Dovženko fu il primo tra i registi sovietici a inserire nei suoi lavori dei materiali filmati intercettati ai tedeschi. Ad esempio, utilizza un montaggio che alterna i volti sorridenti dei tedeschi a quelli sofferenti degli ucraini.

One of the documentaries first shown in the fall of 1943 deserves special attention. This was *Bitva za našu Sovetskuju Ukrainu* (*The Battle for Our Soviet Ukraine*) by Dovženko. Not surprisingly since it was made by one of the greatest Soviet directors, this was the most aesthetically satisfying film. Particularly memorable was the lovingly photographed landscape of Dovženko's native Ukraine. Like many other documentaries, the picture started out by showing the peacetime life of the country and then turned to the depiction of war. Dovženko was the first among Soviet directors to use captured German newsreels in his work. For example, he intercut the faces of smiling Germans and suffering Ukrainians. Dovženko's text in its laconic style

Lo stile laconico dei testi di Dovženko ricorda allo spettatore le didascalie dei suoi celebri film muti.

Peter Kenez in Anna Lawton (a cura di), *The Red Screen*, Routledge, 1992

THE TRUE STORY OF LILI MARLENE Gb, 1944 Regia: Humphrey Jennings

■ Scen.: Humphrey Jennings; E: H. E. Fowle; M.: Sid Stone; Mu.: Denis Blood; Canzone: "Lili Marlene" di Norbert Schultze (musica), Hans Leip (parole); Scgf.: Edward Carrick; Su.: Ken Cameron; Int.: Lucie Mannheim (se stessa), Marius Goring (se stesso), Pat Hughes (Lale Andersen), Denis Johnston (se stesso), Werner Alvensleben, Charles Kormos, Humphrey Jennings (Hans Leip); Prod.: J. B. Holmes per Crown Film Unit ■ 35mm. D.: 30'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: National Film and Television Archive – British Film Institute

Malinconica e toccante, la canzone "Lili Marlene", composta da Norbert Schultze nel 1938 su un testo di Hans Leip, fu protagonista di un enorme quanto bizzarro caso di successo durante la Seconda guerra mondiale. Furono alcuni ingegneri radiofonici tedeschi a registrarne per primi una popolare versione a cui prestava la voce la cantante svedese Lale Andersen. Le truppe degli Afrika Korps, che la sentivano nel deserto, subito trovarono conforto in quelle parole che esprimevano nostalgia verso una patria lontana. Anche gli inglesi, poi vincitori in nord Africa, avevano apprezzato quella canzone, tanto da prenderla e trasformarla in un'arma di propaganda per la Gran Bretagna. La storia di Lale Andersen e della sua canzone fornì a Jennings lo spunto per il suo film di guerra forse più bizzarro. L'abilità del regista nella tecnica del collage, così evidente in film come *Listen to Britain*, qui è meno evidente: ci muoviamo, affascinati quanto disorientati, in un'accozzaglia di dichiarazioni dirette verso la macchina da presa, materiali d'archivio, e scontate invenzioni girate in studio. In una di queste si vede Jennings nei panni dell'autore che ad Amburgo siede alla macchina da scrivere e compone le parole della canzone; mentre l'ultima scena fa un salto in un futuro post-bellico con una ripresa poetica che si muove tra le bancarelle di un mercato dominato da cameratismo e frutta. Tutto è sconcertante. Ma considerati i numerosi scopi propagandistici che si celano dietro la storia di Lili Marlene (la celebrazione dell'Ottava Armata inglese, la felicità per i successi russi a est, e la speranza di poter almeno parlare della fine della guerra) forse questa accozzaglia era l'unica soluzione possibile. Geoff Brown

WESTERN APPROACHES Gb, 1944 Regia: Pat Jackson

■ Scen.: Pat Jackson; E: Jack Cardiff; M.: Jocelyn Jackson, Willy Freeman; Mu.: Clifton Parker; Scgf.: Edward Carrick, Peggy Gick; Su.: Kay Ash, Charles Gould; Int.: Captain Pycraft (cap. Tomlinson), Chief Petty Officer Hills (Griffiths), Jim Redmond (Sparks), Captain Kerr (Master of the Leander), Captain Pakenham (ufficiale in capo della scorta), Tom Major, Bob Banner, Alf Rawson, Frankie Edwards, John Walden, e altri soldati e ufficiali della Marina; Prod.: Ian Dalrymple per Crown Film Unit ■ 35mm. D.: 83'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Imperial War Museum Film and Video Archive

Una nave mercantile viene silurata mentre sta attraversando l'Atlantico con un convoglio di rifornimenti. I sopravvissuti si trovano sulla scialuppa di salvataggio a migliaia di chilometri dalla costa. Fanno rotta verso il Portogallo, ma gli scarsi viveri, le condizioni meteorologiche e la minaccia dei sottomarini tedeschi mettono a repentaglio la loro vita. Si tratta di uno dei capolavori del cinema bellico inglese: una fusione pressoché perfetta di materiale documentario in un lungometraggio commerciale sorprendentemente e gloriosamente fotografato in Technicolor, che il pubblico britan-

very much reminds the viewer of the intertitles of his famous silent films.

Peter Kenez in Anna Lawton (edited by), *The Red Screen*, Routledge, 1992

Doleful and lachrymose, the song "Lili Marlene", composed by Norbert Schultze in 1938 to existing words by Hans Leip, reached what may now seem bizarre heights of popularity during the Second World War. German radio engineers first popularised it in a recording by the Swedish nightclub singer Lale Andersen. The broadcasts were gratefully heard by Afrika Korps troops in the desert, who found comfort in the song's words of longing for home. The British, ultimately victorious in north Africa, took comfort from the song themselves before 'capturing' it and turning it into a British propaganda weapon. The story of Lale Andersen and her song provided Jennings with the material for perhaps his oddest wartime exercise. The skills of the born collage-maker, so evident in films like *Listen to Britain*, are less in evidence here: we move, fascinated if bemused, through a jumble of straight-to-camera statements, archive footage and over-obvious studio imaginings. One of these briefly features Jennings himself as the song's author in Hamburg, composing the lyrics at a typewriter; while the last scene takes a leap into the post-war future with a lyrical travelling shot along market stalls, bursting with camaraderie and fruit. It's all disconcerting. But given the numerous propaganda goals behind the Lili Marlene story – praise for the British Eighth Army, joy at the Russians' successes in the East, and a notion that the war's end could at least be talked about – perhaps a jumble was inevitable. Geoff Brown

A merchant ship is torpedoed while shepherding a convoy of supplies across the Atlantic. Survivors sit in a lifeboat a thousand miles from land. They aim for Portugal, but dwindling supplies, the weather, and the menace of a German U-boat threaten them all with death. This is one of the milestones of British wartime cinema: a near seamless fusion of documentary material and the commercial feature film format, surprisingly and gloriously photographed in Technicolor at a time when British audiences chiefly associated rich colouring with Carmen Miranda's fruit-bowl hats and other

nico associava ancora ai colori brillanti dei cappelli porta frutta di Carmen Miranda e ad altri sogni hollywoodiani. Il documentarista Pat Jackson, che qui firma il suo primo lungometraggio, cercò attentamente di evitare qualsiasi artificio in studio. Come attori, scelse solo membri delle forze alleate e delle flotte mercantili. Lasciò che i dialoghi dei marinai seguissero lo scorrere caotico del parlato reale, e anche se gli interni dei sottomarini vennero ricostruiti e girati in studio, non usò mai la vasca per le riprese subacquee. Le scene del convoglio che attraversa l'Atlantico vennero girate sul posto, con tutti le difficoltà connesse. Per riprendere la scialuppa, la pesante macchina da presa per il Technicolor, l'equipaggiamento per il sonoro e tutti i tecnici vennero sistemati sulla stessa angusta scialuppa in balia delle onde. Solo l'operatore del suono venne posizionato sul peschereccio che trascinava la scialuppa. In verità, le acque erano quelle al largo delle coste gallesi e non dell'Atlantico, ma lo sbalottare delle onde e la nausea che giorno dopo giorno, mese dopo mese, accompagnava la troupe fece venire il mal di mare a tutti, tranne che a Jackson. Il tempo variabile causò ripetuti problemi di continuità e di esposizione fotografica. Ma Jack Cardiff, che all'epoca era l'unico direttore della fotografia inglese ad avere esperienza con il Technicolor, fece miracoli con gli elementi, sovrapponendo al dramma dei naufraghi una sinfonia quasi astratta di toni di grigio, blu e verde. E poi il lampo intermittente di altri colori: la schiuma bianca delle onde, l'arancione caldo del tramonto, le mostrine dorate sull'uniforme di un ufficiale, e, elemento da non sottovalutare in questo film ancora così emotivamente intenso, il raccapricciante marrone del tè inglese, forte e confortante, versato da una teiera.

Geoff Brown

[INGRID BERGMAN RED CROSS PROMO] Usa, ca. 1944

■ 35mm. L: 56 m. D.: 2'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: George Eastman House ■ Copia restaurata nel 2004 / Print restored in 2004

NEWS OF THE DAY, VOL. 16, NO. 200: THE BATTLE OF PARIS! Usa, 1944

■ 35mm. D.: 9'. Versione inglese / English version ■ Da: UCLA Film and Television Archive

MEMPHIS BELLE: A STORY OF A FLYING Fortress Usa, 1944 Regia: William Wyler

■ Commento: Edwin Gilbert, Lester Koenig; E: William C. Clothier, William Skall, Harold Tannenbaum; M.: Lynn Harrison; Mu.: Gail Kubik; Voci: John Beal, Eugene Kern; Prod.: U.S. 8th Air Force Photographic Section ■ 35mm. L.: 1090 m. D.: 40'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Museum of Modern Art

Il ruolo della musica è anche quello di creare unità e continuità, e un ottimo esempio viene offerto da *The Memphis Belle* (1944) di William Wyler. *The Memphis Belle* segue le vicende di una "fortezza volante" che prende parte a una missione di bombardamento particolarmente ambiziosa e pericolosa nella Germania nazista durante la Seconda guerra mondiale. La musica conferisce continuità tra le scene e unità all'intero progetto. La musica suscita le emozioni più "appropriate", diventando drammatica durante le scene di bombardamento e il ritorno alla base, e rilassata e contemplativa quando il film mostra aviatori feriti e aerei danneggiati. (...) Ma la musica offre anche spunti narrativi. *The Memphis Belle* si apre con scene che ritraggono l'Inghilterra così come la vedono

Hollywood dreams. Documentary director Pat Jackson, whose first feature this was, took great efforts to avoid studio artifice. For actors, he picked nothing but serving members of the Allied Forces and Merchant Fleets. He let the sailors' dialogue flow in the chaotic fashion of real life. And though the U-boat interiors were shot on dry land in a studio, he never once used the studio tank. The scenes of the Atlantic convoy in action were shot on the spot, in some danger. For the lifeboat sequences, actors, director, the lumbering Technicolor camera, sound equipment and technicians were all fitted into the same cramped lifeboat, bobbing about on the sea. Only the sound recordist was accommodated separately, on the unseen drifter used to pull the lifeboat through the water. Admittedly, the water was off the coast of Wales, not in the middle of the Atlantic, but the lurchings and discomforts day after day, month after month, were still real enough to make every technician, except Jackson, regularly seasick. The weather caused constant photographic problems with light exposures and continuity. But Jack Cardiff, at the time the one director of photography in Britain with sustained Technicolor experience, worked wonders with the elements, overlaying the seamen's drama with an almost abstract symphony of greys, blues, and greens. Pinpricks of other colours come and go: the white spray of sea foam; the orange heat of the setting sun; the gold braid on an officer's arm; and, not to be forgotten in this still emotionally powerful film, the brown horror of British tea, strong and comforting, poured from a pot.

Geoff Brown

Music also helps provide unity and continuity. Music in William Wyler's *The Memphis Belle* (1944) provides a fine example. *The Memphis Belle* follows the missions of a "Flying Fortress" as it participates in a particularly ambitious and dangerous bombing mission over Nazi Germany during World War II. Music provides continuity between scenes and unity for the whole project. The music signifies "appropriate" emotions, becoming dramatic during the bombing scene and return to home base, and soft and contemplative as the film shows wounded airmen and damaged planes. (...) Music also gives narrative cues. *The Memphis Belle* begins with shots of the England tourists have come to know, with rolling fields and small villages, each with a centuries-old stone church.

i turisti, fatta di campi ondulati e piccole cittadine, ognuna con la sua chiesa di pietra vecchia di secoli. Ma le cose non sono come sembrano. La voce narrante annuncia in modo drammatico che ci troviamo su un campo di battaglia. Quindi vediamo un montaggio di bombardieri nascosti nel paesaggio, da angolazioni e distanze differenti, la musica sottolinea ogni stacco con un suono forte e drammatico, come se ogni inquadratura volesse ribadire quanto questo pacifico angolo di Inghilterra non sia il luogo idilliaco che sembrava essere.

Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, 1997

SELLAISENA KUIN SINÄ MINUT HALUSIT Finlandia, 1944 Regia: Teuvo Tulio

■ T. ing.: *The Way You Wanted Me*; Sog.: Ahti H. Einola; Scen.: Nisse Hirn; F.: Olavi Gunnari, Eino Heino, Gunnar Juselius, Auvo Mustonen, Esko Töyri; M.: Teuvo Tulio; Scgf.: Kosti Aaltonen; Mu.: Tapio Ilomäki; Su.: Yrjö Saari; Ass. R.: Roland af Hällström; Int.: Marie-Louise Fock (Maija), Ture Ara (Aarne), Kunto Karapää (Erkki Holmberg), Lauri Korpela (Aukusti), Annie Sundman (Mrs. Holmberg), Ida Salmi (Granny), Sven Relander (Mr. Auronen), Paavo Jännes (Henrik Karo), Frans Kampman (Kalle); Prod.: Teuvo Tulio ■ 35mm. L.: 2790 m. D.: 102'. Bn. Versione finlandese sottotitolata in inglese / Finnish version with English subtitles ■ Da: Suomen elokuva-arkisto / Finnish Film Archive

Teuvo Tulio (1911-2000), il maestro del cinema drammatico finlandese, ha realizzato tutti i suoi film (la sua carriera era già virtualmente terminata a metà degli anni '50) fuori dalle grandi realtà cinematografiche, compreso questo, girato nel 1943 mentre la guerra era ancora in corso e presentato alla fine del 1944 al termine del conflitto. Il film si apre in piena notte: vediamo una nave, alcuni uomini ubriachi, una prostituta appoggiata alla balaustra della nave, la sua cinica presenza. Il suo volto ha un'espressione vuota, poi improvvisamente inizia una musica dolce. Veniamo trasportati in un prato, in piena estate, dove la ragazza (ora pura e innocente) saluta con la mano verso il mare. Poi corre verso il marito: "Ho aspettato questo giorno per quattro lunghi mesi! È questo il vero amore!". La drammaticità è palpabile: la ragazza, come la Finlandia ferita dalla guerra, è sconfitta e piegata dalla vita, il fantasma di ciò che era un tempo, ma conserva ancora un'immagine ideale di pace e felicità. I quattro mesi corrispondono ai quattro lunghi anni in cui le donne finlandesi hanno aspettato che i loro uomini tornassero dal fronte. È da paralleli come questo che scaturisce l'intensità drammatica del film di Tulio.

Peter von Bagh

SAN PIETRO Usa, 1945 Regia: John Huston

■ Scen.: John Huston; F.: Jules Buck e operatori dell'United States Signal Corps; M.: John Huston; Mu.: Dimitri Tiomkin; Voce: John Huston; Prod.: United States Army Pictorial Service ■ 35mm. D.: 32'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Imperial War Museum Film and Video Archive

Huston mostrò per la prima volta *The Battle of San Pietro* nell'ottobre del 1944, in una saletta piena di ufficiali dell'esercito. La reazione fu quasi unanime: gli spettatori cominciarono ad andarsene a tre quarti della proiezione. (...) Le controversie intorno al film arrivarono al punto che il generale George C. Marshall, divenuto da poco Capo di Stato Maggiore dell'Esercito, chiese di vederlo. Con gran sollievo di Huston, la sua reazione fu sostanzialmente positiva. Ad ogni modo il generale suggerì di tagliare una serie di scene, compresa quella degli stivali insanguinati e soprattutto l'intera sequenza finale in cui i volti dei soldati caduti erano accom-

But things are not as they seem. The voice-over dramatically announces that this is a "battle front". We see a montage of bombers hidden in the landscape, from various angles and distances; the music emphasizes each cut with a loud and dramatic tone, as though each shot is meant to drive home the fact that this peaceful English countryside is not the idyll it initially seems to be. Carl R. Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*, Cambridge University Press, 1997

Teuvo Tulio (1911-2000), the master of Finnish melodrama whose career was already virtually over by the mid-fifties, made all his films outside the major companies, including this one. It was filmed in 1943 while the war was still going on, and presented in late 1944 when the war had ended. The film opens on dark night: we see a ship, some swaggering and intoxicated men, a prostitute leaning on the ship rail, and her cynical presence. She has an empty expression, and suddenly gentle music sounds. We are suddenly transported to a meadow at the height of summer; the girl, now pure and innocent, waves out to sea. She then dashes up to her husband: "I have waited for this evening for four long months! This is true love!". The drama is powerful: the girl, like war-torn Finland, is defeated and crushed by life, a shadow of her former self – but she has preserved an ideal image of peace and happiness. The four months correspond to the four years in which the women of Finland awaited the return of their men from the front. The passion of Tulio's melodrama springs from such parallels.

Peter von Bagh

Huston first unveiled *The Battle of San Pietro* to a screening room filled with his superiors and other army officers during October 1944. The reaction was nearly unanimous: members of the audience began to walk out about three-quarters of the way through the documentary. (...) The controversy surrounding *The Battle of San Pietro* actually heated to a level that the Army's chief of staff, a newly appointed five-star general, George C. Marshall, asked to see the film. His reaction to the subsequent viewing was generally positive, much to the relief of Huston. General Marshall did, however, suggest a number of cuts, including the shot of the

pagnati dalle loro stesse voci registrate precedentemente. (...) La versione finale di *The Battle of San Pietro* risulta così un po' anacquata rispetto a quella originale, ma il film rimane comunque la testimonianza più dura e onesta dei combattimenti della Seconda Guerra Mondiale mai portata sullo schermo.

Gary Edgerton, *Journal of Popular Film & Television*, Spring 1987

bloodied boot and more significantly the entire final sequence highlighting the dead faces of the GIs and their voice-overs. (...) Nevertheless, the release version of *The Battle of San Pietro* is somewhat watered down from the original, although this film still remains the most graphic and honest account of combat during World War II ever documented on celluloid.

Gary Edgerton, *Journal of Popular Film & Television*, Spring 1987

YOUR JOB IN GERMANY Usa, 1945 Regia: Frank Capra

■ Scen.: Dr. Seuss; Voce: Dana Andrews; Prod.: War Department for the U.S. Army of Occupation in Germany ■ 35mm. D.: 14'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Imperial War Museum Film and Video Archive

È il 1945 quando il mite Theodor Geisel, in arte Dr. Seuss, autore di libri per bambini, inventore del soldato Snafu, creatore del Grinch, il personaggio portato recentemente sullo schermo anche da Jim Carrey, compone il testo per *Your Job in Germany*, una delle più velenose invettive della storia contro il popolo tedesco.

Sono addestrati a odiare e distruggere. / Credono di esser nati per essere i dominatori. / Che noi siamo inferiori e destinati a essere loro schiavi. / Forse ora lo negheranno, ma è quel che pensano, e cercheranno di riprovarci. / Non cercate di convincerli, di far cambiar loro opinione. / Altri rappresentanti alleati si preoccuperanno di farlo. / Non andate in Germania come educatori. / Siamo soldati. / Rispetterete le loro leggi, rispetterete i loro costumi, la loro religione e i loro diritti di proprietà. / Non li metterete in ridicolo. / Non discuterete con loro. / Non sarete amichevoli. / Dovete essere distaccati, vigili e sospettosi. / Ogni tedesco è una possibile fonte di guai; quindi, non si deve mai fraternizzare col popolo tedesco. / Fraternizzare significa diventare amici, e i tedeschi non sono nostri amici. / Non frequentate uomini, donne o bambini tedeschi. / Non date mai loro confidenza né in pubblico né in privato. / Non andate a trovarli a casa e non date loro confidenza. / Siamo decisi a far sì che questo circolo vizioso tedesco di guerra – guerra – guerra finisca una volta per tutte. / Questo è il vostro compito in Germania.

Il film di Capra è sostanzialmente identico a quello realizzato da Don Siegel, sia pure con un commento diverso, per la Warner col titolo *Hitler Lives*. Il film vince un Oscar come miglior cortometraggio, ma più tardi lo stesso Siegel cercherà di prenderne le distanze: “La fine della Seconda guerra mondiale era ancora troppo vicina per vedere le cose oggettivamente. I nervi erano ancora scoperti, tesi. Abbiamo rappresentato la popolazione civile tedesca con la stessa ferocia con cui dipingevamo i nazisti...”

It was 1945 when the meek Theodor Geisel, better known as Dr. Seuss, author of children's books, inventor of Private Snafu and creator of Grinch the character recently brought to the screen by Jim Carrey, composed the words of *Your Job in Germany*, one of the most venomous tirades ever written against the German people.

They have been trained to hate and destroy. / They believe they were born to be masters. / That we are inferiors designed to be their slaves. / They may deny it now but they believe it, they will try to prove it again. / Don't argue with them, don't try to change their point of view. / Other allied representatives will concern themselves with that. / You are not being sent into Germany as educators. / We are soldiers. / You will observe their local laws, respect their customs and religion and you will respect their property rights. / You will not ridicule them. / You will not argue with them. / You will not be friendly. / You will be aloof, watchful and suspicious. / Every German is a potential source of trouble; therefore, there must be no fraternization with any of the German people. / Fraternization means making friends, the German people are not our friends. / You will not associate with German men, women or children. / You will not associate with them on familiar terms either in public or in private. / You will not visit in their homes nor will you ever take them into your confidence. / We are determined that the vicious German cycle of war – war – shall once and for all time come to an end. / That is your job in Germany.

Capra's film is essentially identical to the one made for Warners by Don Siegel, even if with a different commentary, called *Hitler Lives*. This film won an Oscar as best short, but later on Siegel tried to distance himself from it: “We were too close to the end of World War II to have any perspective. Everything was overdrawn, overstressed. We showed the normal German race as viciously as we portrayed the Nazis...”

LE RETOUR Francia/Usa, 1945

■ **Realizzaz.:** United States Information Services [P.: Norma Ratner, R.: Jerrold Krinsky, M.: Richard Banks]; **Consulenza tecnica:** Henri Cartier-Bresson; **Commento:** Claude Roy; **Mu.:** Robert Lannoy; **Dir. d'orchestra:** Roger Désormière; **Prod.:** United States Information Services e Ministère Français des Prisonniers et Déportés ■ 35mm. L.: 926 m D.: 34'. Bn. Versione francese / French version ■ **Da:** Cinémathèque Française

Il film espone uno dei problemi che gli Alleati si sono trovati di fronte dopo la vittoria sulla Germania nazista: il paese traboccava di persone che vi erano state portate con la forza, e che bisognava rimpatriare. Come al solito, i servizi d'informazione americani vanno per le spicce: prima di tutto bisogna girare un film capace di lanciare un messaggio chiaro e di appassionare gli spettatori. Per realizzare ciò non si fanno scrupoli. Mischiano documenti di attualità, di cui talvolta non esitano a sconvolgere il significato, con brani di attualità ricostruite e scene girate per necessità di causa. Il risultato è talvolta fastidioso, ma mai al punto di distruggere la credibilità del discorso. Questa volta si sono assicurati i servizi di tre vecchi prigionieri di guerra francesi: Claude Roy, autore di un commento assai rivelatore dello stato d'animo dell'epoca, il musicista Robert Lannoy e Henri Cartier-Bresson, la cui personalità domina su tutto. Ha realizzato solo la sequenza finale: l'arrivo dei prigionieri alla gare d'Orsay, ma il suo tocco si riconosce in molte altre scene, soprattutto in quelle che descrivono l'atmosfera che regnava in quel momento tra i soldati russi e americani.

Jean-Marie Buchet - Cinémathèque Royale de Belgique

MEMORY OF THE CAMPS Gb, 1945 Regia: Sidney Bernstein

■ **Scen.:** Colin Wills; **M.:** Stewart McAllister, Peter Tanner; **Consulenza:** Alfred Hitchcock; **Voce:** Trevor Howard; **Prod.:** Sergei Nolbandov ■ 35mm. D.: 58'. Versione inglese / English version
■ **Da:** Imperial War Museum Film and Video Archive

[Il materiale grezzo] di solito arrivava sotto forma di giornalieri direttamente dai campi, e mi spiace non aver tenuto i fogli di montaggio, perché erano davvero molto espliciti. La gente, gli americani (il materiale proveniva per lo più da unità americane) non riuscivano a non trasmettere il proprio stato d'animo. Di solito i fogli di montaggio sono molto asettici, schematici, ma questi erano diversi. Erano abbastanza sconvolgenti da leggere, sconvolgenti quasi come il film. (...) I laboratori non permisero agli addetti più giovani (a nessuno sotto i 18 anni, o forse anche ai 21) di avere a che fare con il film. C'erano delle ragazze molto giovani che lavoravano alla codifica e alla numerazione delle pellicole, e le fecero allontanare. Anche se in realtà non potevano vedere niente, le sostituirono con delle persone più adulte. Quando abbiamo proiettato il film nei laboratori di Denham, i proiezionisti non riuscivano a guardarlo, e se andava fuori quadro o fuori fuoco avevamo enormi difficoltà a convincerli a rimetterlo a posto.

Peter Tanner citato in Elizabeth Sussex, *Sight & Sound*, Spring 1984

The film presents one of the problems faced by the Allies following their victory against Nazi Germany: the country was overflowing with people who had been brought there against their will and that had to be repatriated. The United States Information Services, as usual, wasted no time: first of all they had to shoot a film to launch a clear message and catch the audience's attention. They had no scruples in achieving this. They mixed current affair documents, whose meaning they had no qualms in overturning, with reconstructed news items and scenes shot as required. The result is at times irritating but never to the point of destroying the credibility of the question. This time they enlisted the services of three old French prisoners of war: Claude Roy, who wrote an extremely revealing commentary on the mood of the period, the musician Robert Lannoy and Henri Cartier-Bresson, whose personality dominates the whole work. He only shot the final sequence: the prisoner's arrival at the gare d'Orsay, but his touch can be recognised in many other scenes, especially the ones that describe the atmosphere that reigned at the time between Russian and American soldiers.

Jean-Marie Buchet - Cinémathèque Royale de Belgique

[The raw material] used to come in the form of rushes directly from the camps, and I only wish I'd kept the continuity notes, because they were very, very explicit. The people, mostly Americans (this material was mostly from American units) couldn't resist putting in their personal feelings. Normally, continuity notes are very matter-of-fact. But these were more than normal continuity sheets. They were really quite upsetting to read – almost as upsetting as the film. (...) The labs would not allow any young person (possibly under 18, or it may have been 21) to have anything to do with looking at the film. They had very young girls working on the coding or numbering of the film, and they took them off. Even though they couldn't really see anything, they nevertheless put older people on to it. When we screened at Denham labs, the projectionists wouldn't look at the film, and if it went out of rack or was out of focus we had the greatest difficulty in getting them to do anything about it.

Peter Tanner quoted in Elizabeth Sussex, *Sight & Sound*, Spring 1984

PÉRAK A SS Cecoslovacchia, 1946 Regia: Jiří Trnka, Jiří Brdečka

■ T. ing.: Springman & the SS; Scen.: Jiří Trnka, Jiří Brdečka, Eduard Hofman, Ota Safránek; Mu.: Jan Rychlík; Prod.: Praha ■ 35mm. L.: 383 m. D.: 14'. Bn. Versione ceca / Czech version ■ Da: Narodni Filmovy Archiv

Il suo [di Jiří Trnka] film d'animazione successivo, *Péřak a SS*, ebbe migliore fortuna, dovuta soprattutto al soggetto ispirato a una storia che circolava a Praga durante l'occupazione tedesca, sull'inafferrabile uomo a molle che imbrogliava in mille modi gli invasori. Questo film, a differenza del precedente [*Darek*, 1946], racconta una storia ed è più comprensibile. *Péřak* è un film d'azione basato su gag e inseguimenti. La comicità delle situazioni si confonde e si completa con l'umorismo plastico. Per esempio, quando due truppe di SS corrono l'una contro l'altra, invece di scontrarsi continuano il loro percorso verticalmente, verso l'alto, in modo meccanico. Coerentemente al soggetto Trnka ha scelto una gamma di bianchi e neri e usa spesso come sfondo dei collage fotografici di strade cittadine, cosa che aumenta l'effetto di autenticità.

Jean-Marc Boillat, *Anthologie du cinéma*, n. 8, 1974

IT HAPPENED HERE Gb, 1964 Regia: Kevin Brownlow, Andrew Mollo

■ Sog.: Kevin Brownlow; Scen.: Kevin Brownlow, Andrew Mollo; E: Kevin Brownlow, Peter Suschitzky; M.: Kevin Brownlow; Scgf.: Andrew Mollo, Jim Nicolson; Cost.: Andrew Mollo; Mu.: Jack Beaver, Anton Bruckner; Su.: George Fisher; Int.: Pauline Murray (Pauline), Sebastian Shaw (Richard Fletcher), Bart Allison (Skipworth), Reginald Marsh (ufficiale medico della IA-Immediate Action Organisation), Frank Bennett (leader politico della IA), Derek Milburn, Nicolette Bernard (donna ufficiale della IA), Peter Dineley (ufficiale tedesco), Barrie Pattison, Honor Fearson (Honor Hutton), Ralph Wilson (Dr. Walton), Fiona Leland (Helen Fletcher), Alfred Ziemer (ufficiale tedesco), Rex Collett, Nicholas Moore, Michael Passmore, Ronald Phillips; Prod.: Kevin Brownlow, Andrew Mollo per Rath Films ■ 35mm. L.: 2655 m. D.: 97'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Photoplay Productions

It Happened Here è una "riscrittura" della storia, una linea cronologica alternativa, quasi una parafrasi dei recenti eventi storici. Cosa sarebbe successo se l'Operazione Leone Marino, il piano nazista di invadere l'Inghilterra nel 1940, avesse avuto successo? (...) Sorprendentemente, i filmati d'attualità e la tecnica narrativa documentaristica di *It Happened Here* non contenevano neanche un fotogramma da materiale dell'epoca o di archivio, e ogni scena era originale. Per simulare i filmati d'attualità della Prima guerra mondiale, Brownlow utilizzò una macchina da presa a manovella Kodak 16mm del 1922 per dare l'impressione della ripresa a spalla e ottenere immagini granulose. Andrew Mollo mise a disposizione la sua collezione di uniformi ed equipaggiamenti militari originali, mentre diversi collezionisti contribuirono con camion, taxi, automobili e autobus (secondo Brownlow, gli autobus londinesi del tempo di guerra sono tra i mezzi su ruote più rari al mondo). (...) Il film, che con la sua visione di una storia alternativa ma reale tanto colpì il pubblico del 1965, è forse ancor più inquietante oggi. La storica Linda Holt afferma che, quando venne proiettato a Berlino nel maggio del 1996, gran parte del pubblico ne rimase molto turbato, perché, tra le altre ragioni, serviva spiacevolmente a ricordare la persistenza dell'ideologia nazista sia in patria che all'estero.

John C. Tibbets, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, June 2000

His [Jiří Trnka's] subsequent animation film, *Péřak a SS*, was more successful, especially because the story was based on tales that circulated in Prague during the German occupation about an elusive man of springs that tricked the invaders in a thousand different ways. This film, as opposed to the previous one [*Darek*, 1946], tells a story and is easier to understand. *Péřak* is an action film based on gags and chases. The comedy of the situations mingles with and is completed by the plastic humour. For example, when the SS troops run towards each other rather than bumping into each other they carry on running vertically upwards, rather mechanically. In keeping with the story Trnka chose a range of black and whites and often used a collage of photographs of city streets as a background, which increased the sense of authenticity.

Jean-Marc Boillat, *Anthologie du cinéma*, n. 8, 1974

It Happened Here is a 'rewrite' of history, an alternative time track, a paraphrase, as it were, of recent historical events. What would have happened if Operation Sea Lion – the Nazis' plan to invade England in 1940 – had succeeded? (...) Remarkably, *It Happened Here's* newsreels and documentary-style narrative technique contained not one feet of period or stock footage. Every shot was original. For the ersatz First World War newsreel, for example, Brownlow used a 1922 hand-cranked 16 mm Kodak camera to re-create the "look" of hand-held, grainy images. Andrew Mollo provided his own collection of original military uniforms and equipment and collectors contributed a variety of trucks, taxis, private cars and buses (according to Brownlow, wartime London buses are about the rarest vehicles on wheels). (...) The film's presentist view of history that so struck viewers in 1965 is, if anything, even more disturbing today. Historian Linda Holt reports that, when the film was presented in Berlin in May 1996, German audiences were purportedly disturbed, because, among other reasons, it was an unwelcome reminder of the persistence on the Nazi ideology at home and abroad.

John C. Tibbets, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, June 2000



Potrebbe sembrare strano iniziare a parlare del musical europeo – il più gentile dei generi – facendo riferimento ad alcune immagini di odio e di terrore tra le più tristemente note. Ma nessun musical potrebbe risultare più stilizzato e influenzato da una coreografica aggressività di quanto siano tre film di compilazione, professionali fino alla perversione. Stiamo parlando di *Feldzug in Poland* (Fritz Hippler, 1940), *Feuertaufe* (Hans Bertram, 1940) e *Sieg im Westen* (Sven Noldan, 1941), film che illustrano lo spettacolo della caduta, uno dopo l'altro, di paesi come Polonia, Danimarca, Norvegia, Olanda e Francia.

Questi film, destinati a intimorire il nemico e a dimostrare l'insensatezza di ogni resistenza, erano viventi contraddizioni: in apparenza si trattava di documentari e di materiali di attualità, ma ovviamente essi appartenevano alla fiction allo stesso modo di un musical, per come tendevano a una dimensione sinfonica e lirica, per come martellavano ipnoticamente i nomi e i luoghi di un'ipotetica carta geografica dell'Europa, ridisegnata nel fantascientifico proposito di ricreare ogni cosa in vista del grande futuro che attendeva l'Europa Unita. (...)

La cosa che più colpisce dei musical di guerra (e che li contraddistingue da quelli di altri periodi) è la schiettezza delle loro immagini, capaci di spingersi probabilmente molto oltre le possibilità concesse al 'documentario'. Così per esempio Hollywood, alle soglie del periodo d'oro del musical (MGM e la sua Freed Unit), mise in circolo alcuni 'oggetti' molto strani: dai segreti di un'anima in *Lady in the Dark*, capolavoro di Mitchell Leisen del 1944, alla politica estera in *The Gang's All Here* di Busby Berkeley, del 1943. Il concetto e l'immorale realtà dell'espressione 'banana republics' non potevano trovare un'espressione più impudente di quella delle coreografie del film di Berkeley, nelle quali si fondono le immagini di un'America Latina in cui un benevolo paternalismo maschera il pugno di ferro e gli abitanti sono bambineschi *freaks*, in stile Carmen Miranda con il copricapo Tutti Frutti (mentre l'intreccio romantico dei film come questo riguarda sempre gente 'vera', cioè i nordamericani).

Un simile capolavoro di gioia grottesca potrebbe tranquillamente delimitare i confini del musical. Non è così. I limiti d'un genere naturalmente antinaturalistico sembrano tendersi all'estremo in un film come *V šest' časov večera posle vojny* (*Alle sei di sera dopo la guerra*), diretto da Ivan Pyr'ev nel 1944. (...) I corpi contorti sul campo di battaglia, la morte, la devastazione e la psicosi causate dalla guerra ci vengono gettati davanti agli occhi in modo stilizzato, grafico, crudo, in immagini che possiedono una forza tragica quasi cosmica. Il protagonista ritorna dal fronte invalido, dopo aver perso una gamba. Il suo sorriso è intatto ma lui, timido e introverso, preferisce che la sua ragazza lo creda morto. "Vedi, Vanja", dice a un amico, "non posso più ballare." (...)

Questa fantasia "musicale e poetica" venne realizzata prima della fine della guerra, in un momento in cui nella parola 'liberazione' risuonava ancora l'eco dell'utopia. In questo caso Hollywood viene sconfitta dalle sue stesse armi. Quasi come se il film obbedisse a un regolamento internazionale relativo alle scene fondamentali,

It might seem strange to start talking about the European musical - the most gentle genre - by referring to the most notorious images of hate and evil. But no musical could be more stylized or more dominated by march-like aggressiveness than three perversely professional compilations: *Feldzug in Poland* (Fritz Hippler, 1940), *Feuertaufe* (Hans Bertram, 1940) and *Sieg im Westen* (Sven Noldan, 1941), which cover the spectacle of the fall of several countries in a row: Poland, Denmark, Norway, Holland, France.

These films, designed to frighten the enemy and to show that any resistance would be stupid, were organic contradictions: nominally they were documentaries and news material, but they were obviously as fictional as a musical could be, striving for symphonic, operatic dimensions, hypnotically hammering out the names and places of the rewritten map of Europe with a sciencefiction-like sense that everything had been reborn because of the great future that lay ahead of the United Europe. (...)

What is impressive about wartime musicals (and sets them apart from musicals of other periods) is their graphic frankness that covers an extraordinary amount of territory that is probably beyond the reach of what a 'documentary' could achieve. Thus for instance Hollywood, at the threshold of the musical's greatest period (MGM and the Freed Unit), produced many very strange birds, from the secrets of the soul (*Lady in the Dark*, Mitchell Leisen's 1944 masterpiece) to the foreign politics of *The Gang's All Here* (Busby Berkeley, 1943). The idea and the outrageous reality of the term 'banana republics' could not be expressed more blatantly than in the choreography of Berkeley's film, fusing together images of Latin America where a benign haughtiness camouflages a hard fist and Latin Americans as childlike freaks à la Carmen Miranda with her Tutti Frutti hat. (The love interest in these films always involves the 'real' people, the North Americans).

This masterpiece of grotesque joy could easily mark the limits of the musical. Not so. The limits of the genre, inherently unrealistic, were stretched to an even wilder degree by Ivan Pyr'ev's film come *V šest' časov večera posle vojny* (*Six Hours after the Liberation* - 1944). The twisted bodies of the battlefield, the deaths, the destruction and the psychosis caused by total war are thrown right before our eyes, in a stylized, graphic, graceless state, and in images that bear a tragic and almost cosmic power. The hero returns from the front as an invalid who has lost his leg. His smile is untainted, but he is timid and withdrawn, and he wants his girlfriend to think he has died. "Look Vanja", he says to his friend, "I don't dance any more." (...)

This "musical and poetic" phantasy was made well before the end of the war, at a moment when 'liberation' still had a utopian ring to it. Hollywood is beaten with its own weapons here. Almost as if obeying the international rule book of fundamental scenes, we see again a woman at a huge piano, with children as the chorus and Stalin in the background: the full repertory of themes sculpted in the popular imagery that freely integrates all the influences and styles the world could then provide, and makes them work. The reappearance of youth untarnished and unharmed by the

ancora una volta vediamo una donna seduta davanti a un enorme pianoforte, con un coro di bambini e Stalin sullo sfondo – l'intero repertorio dei temi scolpiti nell'immaginario popolare, che liberamente integra tutte le influenze e gli stili che il mondo poteva allora fornire, e li fa funzionare. La ricomparsa di una gioventù immacolata e risparmiata dagli orrori della guerra diviene palpabilmente vera e reale, in un modo che supera Hollywood e spinge l'irreale al punto in cui, come si è detto a volte di Douglas Sirk, 'l'arcifalso diventa vero'. O forse dovremmo dire che, nell'iperbole dell'arte autenticamente popolare, i grandi temi si fondono in un insieme in cui l'assoluta finzione è inseparabile dall'assoluta verità.

Peter von Bagh, *Cinegrafie*, n. 18, 2005

HALÁLOS TAVASZ Ungheria, 1939 Regia: László Kalmár

■ T. ing.: *Deadly Spring*; Scen.: Lajos Zilahy dal suo romanzo omonimo; E: Árpád Makay; M.: Zoltán Farkas; Scgf.: József Simoncsics, Sándor Iliszi; Cost.: Manyi Ferda; Mu.: Tibor Polgár; Su.: István Lázár; Int.: Pál Jávör (dottor Iván Egry), Katalin Karády (Edit Ralben), Artúr Somlay (Ralben), Ilona Tasnádi (sua moglie), Gyula Kamarás (conte Ahrenberg), Éva Szórényi (Józsa Nagy), Sándor Hidassy (il fratello di Józsa); Prod.: István Lázár per Pegazus Film ■ 35mm. L.: 2880 m. D.: 94'. Bn. Versione ungherese / Hungarian version ■ Da: Magyar Filmintézet Filmarchívum

La storia, scritta all'inizio degli anni '20 quando la controrivoluzione era ancora al potere, è abbastanza banale. Il suicidio appare forzato. Il mitico ascendente del sex-appeal femminile qui appare poco credibile e ricorda troppo le donne fatali e le vamp di Hollywood. Per l'Ungheria dell'epoca, tuttavia, questa nuova ventata portò qualcosa di nuovo e di buono a un cinema altrimenti rigidamente convenzionale. L'ufficio è un vero ufficio di Budapest, un'anonima fabbrica di documenti, dove tutti si credono di centrale importanza, mentre l'appartamento della modesta ragazza ispira tranquillità, una filosofia fatta di concretezza, un luogo adatto a ospitare lo zio della ragazza, sergente nei vigili del fuoco, e un allegro giornalista che spesso si ferma a cena. Può sembrare poco: la rappresentazione di una coscienza borghese ormai scomparsa; ma rappresentava una novità per l'epoca, in un cinema brulicante di ufficiali ussari. Lo dimostra anche il fatto che il censore non volle che il padre fosse un generale e il suo personaggio fu trasformato in un semplice sergente dei vigili del fuoco.

István Nemeskürty, *Word and Image*, Corvina Press, 1968

WUNSCHKONZERT Germania, 1940 Regia: Eduard von Borsody

■ Tit. it.: *Concerto a richiesta*; Scen.: Eduard von Borsody, Felix Lützkendorf; E: Günther Anders, Carl Drews, Franz Weihmayr; Scgf.: Heinrich Beisenherz, Alfred Bütow; Su.: Walter Rühland; Mu.: Werner Bochmann; Int.: Ilse Werner (Inge Wagner), Hedwig Bleibtreu (la signora Wagner), Joachim Brennecke (Helmut Winkler), Carl Raddatz (Herbert Koch), Ida Wüst (la signora Eichhorn), Malte Jäger (Friedrich), Albert Florath (medico), Heinz Goedecke (se stesso), Hans Brausewetter (se stesso), Marika Röck (cantante); Prod.: Cine-Allianz-Tonfilmproduktion, Berlin ■ 35mm. L.: 2832 m. D.: 103'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Murnau Stiftung

Considerato una commedia musicale, *L'épreuve du temps* [*Wunschkonzert*] non si accontenta di offrire un po' di svago al pubblico. Da questo punto di vista il titolo adottato dalla distribuzione in Francia, con la sua gravità, rivela un'altra dimensione di quest'opera, chiamata in causa addirittura dall'organo di stampa nazista, il "Völkischer Beobachter": "l'impressione di verità sparisce spesso quando la spontaneità, la freschezza e la gioia di vivere lasciano il posto alla commozione a buon mercato". (...) Senza dubbio, lo

war's destruction becomes palpably true and likely. This easily out-Hollywoods Hollywood, and is stretching the unreal to the point where, as was sometimes stated about Douglas Sirk, 'l'archi-faux devient faux'. Or should we perhaps say that with the outrageousness of true popular art big themes are sculpted into a whole where total lie and total truth are inseparable?

Peter von Bagh, *Cinegrafie*, n. 18, 2005

The story, written in the early 'twenties, when the counter-revolution was still in control, is rather trite. The suicide is forced. The almost mythical attraction and power of the woman's sex appeal are improbable, and are reminiscent of the sirens and vamps of Hollywood. Under existing Hungarian conditions, however, this breeze that streamed into the stuffy atmosphere of the cinema brought something new and good. The office was a real Budapest office, an insignificant factory of documents, where everybody believes himself of central importance; the apartment of the modest young girl radiates calm, practical philosophy, a fit place for her uncle, a sergeant in the fire-brigade, and a cheerful journalist who often drop in for supper. This seems very little: a bourgeois consciousness that has vanished with the past; but at the time it was new in a film-world teeming with hussar officers. This is shown also by the fact that the censor would not let the father be a general, and the policeman had to be trasformato into a sergeant of the fire-brigade.

István Nemeskürty, *Word and Image*, Corvina Press, 1968

Considered a musical comedy, *L'épreuve du temps* [*Wunschkonzert*] does more than offer just entertainment to its audience. From this point of view the seriousness of the title adopted for the film's distribution in France reveals another dimension of a work that the Nazi press in its publication "Völkischer Beobachter" took offence to: "the impression of truth often disappears when spontaneity, freshness and the joy of living make way for cheap emotions". (...) Without doubt, the glitter and sparkle of the cul-

sfavillio della cultura all'interno del film – il cinema attraverso Marika Röck e Heinz Rümmer, la radio con l'animatore vedette Heinz Goedecke e gli interpreti di canzoni e brani musicali, fino allo sport – sembra a prima vista privo di intenzioni politiche. Sembra permettere un rifugio in una vita privata che, in un determinato periodo storico, esige un sacrificio non calcolato. Ma la canzone di Marika Röck è ideologicamente aggressiva perché riesce a soffocare il terrore e la lucidità che dovrebbero presiedere ogni riflessione sull'epoca della dittatura nazional-socialista... Inoltre alla fine del film, nell'auditorium, il pubblico intona all'unisono "Denn wir fahren gen Engelland" ("Perché marciamo verso l'Inghilterra") di Norbert Schultze; ma il combattimento aereo contro l'Inghilterra è stata la prima grande sconfitta della Germania... Forse si tratta di un indizio dell'ambiguità del film denunciata dal "Völkischer Beobachter"?

Jörg Turschmann, *Cahiers de la Cinémathèque*, n. 55/56, décembre 1991

STUKAS Germania, 1940/1941 Regia: Karl Ritter

■ **T. it.:** Aquile d'acciaio; **Scen.:** Felix Lützkendorf, Karl Ritter; **E.:** Heinz Ritter, Walter Meyer, Walter Roskopf, Hugo von Kaveczynski; **Mu.:** Herbert Windt; **Int.:** Carl Raddatz (cap. Heinz Bork), Albert Hehn (ten. Hesse), Hannes Stelzer (ten. H. Wilde), O. E. Hasse (Dr. Gregorius), Else Knott (infermiera), Josef Dahmen (serg. Traugott), Adolf Fischer (sergente Fritz), Ernst von Klipstein (ten. Patzer von Bomberg), Ursula Deinert, Marina von Ditmar; **Prod.:** Universum Film A.G. ■ 35mm. L.: 2330 m. D.: 85'. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ **Da:** Murnau Stiftung, per concessione del Ministero degli affari esteri della Repubblica Federale Tedesca

Stukas ha le caratteristiche di un'operetta guerriera, in cui il rombo delle squadriglie e l'esplosione delle bombe fungono da refrain. Dalla partitura trionfante di Herbert Windt che accompagna i titoli di testa, fino al grande balletto finale, la guerra diventa musica, l'artista è chi sa uccidere (...). La costruzione del film è senza sorprese. In una bobina su due è presente un volo, sempre caratterizzato da un incidente spettacolare: in genere un atterraggio di fortuna (con o senza ribaltamento seguito da incendio), da cui l'equipaggio esce miracolosamente indenne. Non c'è praticamente un solo morto dalla parte tedesca e, quando c'è, la notizia è riferita in modo discreto, furtivo. L'altra bobina si svolge a terra, sul campo o, eccezionalmente, nelle retrovie. Wagneriano fino in fondo, *Stukas* termina con un miracolo musicale. Un soldato ferito e triste viene mandato a Bayreuth, accompagnato da un'infermiera. Un primo piano del pilota illuminato rivela le virtù della Tetralogia e segna la sua resurrezione. Sente l'appello di Sigfrido e, tutto contento, raggiunge immediatamente la sua squadra. Pierre Cadars, Francis Courtade, *Histoire du cinema nazi*, Le Terrain Vague, 1977

ture within the film – cinema according to Marika Röck and Heinz Rümmer, radio with star entertainers like Heinz Goedecke, singers, musicians and even sport – at first glance seem to have no political purpose whatsoever. But what it does seem to do is give some degree of shelter to private life in a historical period demanding uncalculated sacrifice. At the same time Marika Röck's song is ideologically aggressive because it succeeds in suffocating the terror and lucidity that should govern any reflection on the age of Nazi dictatorship ... Moreover, at the end of the film, in the auditorium, the audience all sing together "Denn wir fahren gen Engelland" ("Why we are marching on England") by Norbert Schultze; but the air battle against Britain turned out to be the first significant defeat for Germany... Could this be a clue to the ambiguity of the film as denounced by the "Völkischer Beobachter"?

Jörg Turschmann, *Cahiers de la Cinémathèque*, n. 55/56, décembre 1991

Stukas has the characteristics of a warlike operetta, with the rumble of squadrons and the explosion of bombs as a refrain. From Herbert Windt's triumphant score that accompanies the opening credits until the great final ballet, war becomes music, and the artist is the one who knows how to kill (...). The film's construction holds no surprises. In every other reel there is a flight that always features a spectacular crash: usually a lucky landing (with or without overturning and subsequent fire), from which the crew escapes miraculously unscathed. There are practically no casualties on the German side and when somebody does die, the news is discreetly and furtively given. The alternate reels are set on the ground, in the field or exceptionally behind the lines. *Stukas* is utterly Wagnerian and concludes with a musical miracle. A wounded and sad soldier is sent to Bayreuth accompanied by a nurse. A close-up of the illuminated pilot reveals the virtues of the Tetralogy and marks his resurrection. He hears Sigfried's call and, full of joy, immediately reaches his squad. Pierre Cadars, Francis Courtade, *Histoire du cinema nazi*, Le Terrain Vague, 1977

DIE GROSSE LIEBE Germania, 1942 Regia: Rolf Hansen

■ **T. it.:** *Un grande amore*; **Sog.:** Alexander Lernet-Holenia da un romanzo di Hans Flemming; **Scen.:** Peter Groll, Rolf Hansen; **E.:** Franz Weihmayr; **M.:** Anna Höllering; **Scgf.:** Walter Haag; **Mu.:** Bruno Balz, Michael Jary; **Su.:** Werner Pohl; **Int.:** Zarah Leander (Hanna Holberg), Paul Hörbinger (Rudnitzky), Viktor Staal (Paul Wendlandt), Hans Schwartz (Alfred), Grethe Weiser (Kaethe), Wolfgang Preiss (Von Etdorf); **Prod.:** Walter Bolz per Universum Film A.G. ■ 35mm. L.: 2738 m. D.: 100'. Bn. Versione tedesca / German version ■ **Da:** Murnau Stiftung

Ho avuto una conversazione telefonica con Il Reichsmarschall [Göring] che si è lamentato dell'OKW [Oberkommando der Wehrmacht] perché ha protestato contro il nuovo film della Leander. Il film mostra un aviatore che passa una notte con una famosa cantante. L'OKW si considera moralmente insultata e insiste sul fatto che un tenente dell'aviazione non dovrebbe agire in tale modo. Göring al contrario sostiene giustamente che un tenente dell'aviazione che non sfruttasse un'occasione del genere, semplicemente non sarebbe un tenente dell'aviazione. Göring prende in giro la sensibilità dell'OKW. Tutto questo porta acqua al mio mulino, poiché l'OKW mi crea un sacco di difficoltà nel mio lavoro cinematografico.
Joseph Goebbels

I had a telephone conversation with the Reichsmarschall [Göring]. He complained about the OKW's [Oberkommando der Wehrmacht] protest against the new Leander film; this shows an aviator spending the night with a famous singer. The OKW consider itself insulted morally and insists that a Luftwaffe lieutenant wouldn't act in that way. Göring, on the other hand, correctly considers that if a Luftwaffe lieutenant didn't make use of such an opportunity, he simply wouldn't be a Luftwaffe lieutenant. Göring pokes great fun at the sensitivity of the OKW. That's fine grist for my mill, since the OKW creates many difficulties for me anyway in my film work.

Joseph Goebbels

DIE FRAU MEINER TRÄUME Germania, 1944 Regia: Georg Jacoby

■ **T. it.:** *La donna che ho sognato*; **Scen.:** Georg Jacoby, Johann von Vászary, Herbert Witt; **E.:** Konstantin Irmen-Tschet; **Scgf.:** Erich Kettelhut; **Su.:** Heinz Martin, Werner Pohl; **Mu.:** Franz Grothe; **Int.:** Marika Röck (Julia Köster), Wolfgang Lukschy (Peter Groll), Georg Alexander (direttore del teatro), Inge Drexel (Resi), Valentin Froman (ballerino), Walter Müller (Erwin Forster), Willy Schulte-Vogelheim (ballerino), Hans Stiebner (vagabondo), Jakob Tiedtke (spettatore), Grethe Weiser (Luise), Ewald Wenck (portinaio); **Prod.:** Georg Jacoby per Universum Film A.G.-Filmkunst ■ 35mm. L.: 2655 m. D.: 97'. Col. Versione tedesca con sottotitoli portoghesi / German version with Portugese subtitles ■ **Da:** Cinemateca Portuguesa, con permesso della Murnau Stiftung

Il film contiene molte scene di rivista alla Busby Berkeley, come quella iniziale in cui, indossando un miniabito di raso nero, con guarnizioni di piume rosse, la Röck canta: "In der Nacht ist der Mensch nicht gern allein" ("Di notte non si sta bene soli") e avanza sul palcoscenico a passi lenti. Un primo piano l'inquadra mentre fa tremolare gli occhi nel tentativo di apparire piccante. Anche la scena finale di *Die Frau meiner Träume* si ispira alle coreografie americane dell'epoca, inscenando un matrimonio da favola in occasione del quale la Röck e il suo partner Lukschy volteggiano, vestiti di bianco, in un salone affollato da *girls* e arpe gigantesche. Questo appare come il più tipico dei "Röck-Filme" i cui elaborati numeri musicali fornivano all'attrice continui spunti per esibirli nelle sue specialità atletico-canore.

Cinzia Romani (a cura di), *Le dive del terzo Reich*, Gremese, 1981

This film contains many Busby Berkeley-style cabaret scenes like the start where Marika Röck, dressed in a black satin minidress trimmed with red feathers, walks slowly forward singing: "In der Nacht ist der Mensch nicht gern allein" ("No one wants to be alone at night"). A close up then frames her face as she flutters her eyebrows provocatively. The final scene of *Die Frau meiner Träume* was also clearly inspired by contemporary American choreography. The fairytale wedding that takes place between Röck and her partner Lukschy pictures them twirling round and round, all dressed in white, in a huge salon crowded with girls and gigantic harps. This is the most typical of the "Röck-Films" in which elaborate musical numbers give the actress continuous opportunities to display her athletic and lyrical prowess.

Cinzia Romani (a cura di), *Le dive del terzo Reich*, Gremese, 1981

LADY IN THE DARK Usa, 1944 Regia: Mitchell Leisen

■ **Tit. it.:** *Le schiave della città*; **Sog.:** dal musical omonimo di Moss Hart, Kurt Weill e Ira Gershwin; **Scen.:** Frances Goodrich, Albert Hackett, Mitchell Leisen; **E.:** Ray Rennahan; **M.:** Alma Macrorie; **Scgf.:** Raoul Pene Du Bois; **Cost.:** Raoul Pene Du Bois, Edith Head, Mitchell Leisen, Babs Wilomez; **Trucco:** Wally Westmore; **Su.:** Earl Hayman, Walter Oberst; **Effetti speciali:** Gordon Jennings, Paul Lerpae, Farciot Edouart; **Mu.:** Robert Emmett Dolan; **Canzoni:** Johnny Burke, Jimmy Van Heusen, Kurt Weill e Ira Gershwin; **Coreografie:** Billy Daniels, Don Loper; **Ass. R.:** Chico Alonso; **Int.:** Ginger Rogers (Liza Elliott), Ray Milland (Charley Johnson), Warner Baxter (Kendall Nesbitt), Jon Hall (Randy Curtis), Barry Sullivan (Dr. Brooks), Mischa Auer (Russell Paxton), Don Loper (Adams); **Prod.:** Richard Blumenthal, Buddy G. DeSylva per Paramount Pictures ■ 35mm. L.: 2740 m. D.: 100'. Versione inglese / English version ■ **Da:** Filmoteca Española

Tratto da un brillante musical di Broadway di Moss Hart e Kurt Weill (basato a sua volta sull'esperienza psicoanalitica dello stesso Hart) e finanziato da un generoso budget, *Lady in the Dark* è un ottimo rappresentante del più accattivante e glamour

Based on a brilliant Broadway musical by Moss Hart and Kurt Weill (based, in turn, on Hart's own experience of psychoanalysis) and benefiting from a generous budget, *Lady in the Dark* remains a prime specimen of that most endearingly camp of sub-genres,

dei sotto-generi, quello delle riviste patinate di moda (cfr. *Cover Girl, Funny Face, Woman's World, The Best of Everything*). Nel suo Technicolor a tre matrici, il film sembra un paradiso di sfilate e modelle con un bizzarro cameo di Mischa Auer nei panni di un fotografo ostentatamente gay. Ma la decisione del produttore Buddy DeSylva (che notoriamente detestava Weill) di tagliare gran parte dei numeri, compreso quello finale in cui Ginger Rogers offre un'appassionata interpretazione della canzone portante "My Ship", è una grave pecca per il film, che resta degno di nota soprattutto per la sua capacità di affrontare di petto l'equazione, posta più indirettamente nei lavori di Minnelli o di Busby Berkeley, tra sogno (e, per estensione freudiana espressa in modo abbastanza consapevole dalla sceneggiatura, il sesso) e la spettacolarità della commedia musicale.

Gilbert Adair, *Sight & Sound*, Summer 1980

V ŠEST' ČASOV VEČERA POSLE VOJNY

Urss, 1944 Regia: Ivan Pyr'ev

■ **T. it.:** Alle sei di sera dopo la guerra; **Scen.:** Viktor Gusev; **E:** Valentin Pavlov; **M.:** A. Kul'ganek; **Scgf.:** Aleksandr Utkin, B. Čebotarev; **Mu.:** Tihon Hrennikov; **Su.:** V. Leščev; **Int.:** Marina Ladygina, Evgenij Samojlov, Ivan Ljubeznov, A. Lysak, E. Savickaja, A. Antonov; **Prod.:** Mosfil'm ■ 35mm. L.: 2550 m. D.: 93'. **Bn.** Versione russa con sottotitoli francesi / Russian version with French subtitles ■ **Da:** Cinémathèque Suisse, con permesso del festival di Locarno

C'è un po' di tutto in quest'opera sovietica: *opéra-comique*, film di guerra, commedia sentimentale. Quest'ultima componente è la più debole. L'aspetto più interessante di questo film, che ci coglie di sorpresa, è quello della vita quotidiana nell'Urss in guerra, quando tutto un popolo combatte: uomini, donne, militari e civili, tutti tesi verso lo stesso scopo. Alle sei, dopo la vittoria: è l'appuntamento che si danno molti innamorati separati dalla guerra; i nostri eroi si ritroveranno. Questo film rappresenta inoltre una prova ulteriore del fatto che il ritmo dei film sovietici si sta accelerando (come in *I partigiani* [*Sekretar' rajkoma*, Ivan Pyr'ev, 1942]); certi passaggi, con un montaggio all'americana, sono molto riusciti.

J.-P. Barrot, *L'écran français*, n. 3, 26 septembre 1945

the fashion magazine movie (cf. *Cover Girl, Funny Face, Woman's World, The Best of Everything*). It looks, in its three-strip Technicolor, like a mannequin parade in heaven and contains an outrageous cameo by Mischa Auer as a flagrantly homosexual photographer. But the decision of producer Buddy DeSylva (who reportedly loathed Weill) to cut most of the numbers, including Ginger Rogers' final, unrepressed rendering of the pivotal song "My Ship", is a serious flaw; and the film is noteworthy mostly for tackling head-on the equation, more obliquely posed in the world of Minnelli or Busby Berkeley, between dream (and, by a Freudian extension that the script quite consciously assumes, sex) and musical comedy spectacle.

Gilbert Adair, *Sight & Sound*, Summer 1980

There's a bit of everything in this Soviet opera: *opéra-comique*, war film, romantic comedy... This last ingredient being the weakest. The most interesting aspect of this film, rather surprisingly, is the portrayal of daily life in the Urss during the war, when the whole nation was fighting: men, women, soldiers and civilians, all striving made by the same purpose. At six o'clock, after the victory: this is the appointment for many lovers separated by the war; our heroes will find one another. This film also provides further proof of the fact that the pace of soviet films was speeding up (as in *The District Secretary* [*Sekretar' rajkoma*, Ivan Pyr'ev, 1942]); certain sections, with an American style of editing, are very successful.

J.-P. Barrot, *L'écran français*, n. 3, 26 septembre 1945



DEMOCRAZIA CRISTIANA – PARTITO COMUNISTA ITALIANO

Il 28 giugno 1948, settanta giorni dopo il 18 aprile, a Reggio Emilia, il proiezionista cinematografico Mario Chiodoni fu “assalito da elementi di sinistra e derubato della pellicola *Noi vivi*, con Alida Valli e Rossano Brazzi. La quale fu successivamente data alle fiamme”.

Poiché l'ininfiammabilità è di qualche anno dopo è molto probabile che gli aggressori di Chiodoni abbiano finito col rimediare un bello spavento se non qualche ustione: la vampa del nitrato è improvvisa e devastante. È altrettanto probabile che l'esercente di Reggio Emilia che aveva programmato *Noi vivi*, abbia rinunciato alla proiezione di *Addio Kyra*, il *sequel* del kolossal antibolscevico prodotto dalla Scalera nel secondo anno di guerra.

La pellicola brucia.

Le cronache delle questure di quegli anni sono piene di tafferugli provocati da proiezioni di film di propaganda. Il che contribuiva a legittimare le restrizioni e i veti all'importazione dei film sovietici comminati dal sottosegretariato allo spettacolo alla ditta del Partito Comunista Italiano, la Libertas Film con l'accusa di minaccia turbativa dell'ordine pubblico e di incitamento all'odio di classe. La Libertas Film di Roma, via G. Alberoni, 7, con un listino di una decina di titoli sovietici a stagione avrebbe voluto limitare e ribattere gli effetti oppiacei delle quattrocento pellicole *yankees* (si arrivò al 97% e oltre del prodotto cinematografico globale statunitense) che ogni anno allagavano il nostro paese.

Quel giovanissimo sottosegretario era Giulio Andreotti. Ma c'è ben di più di interventi come questi divieti, se a 57 anni di distanza ci si ricorda ancora della “potente luce di intelligenza delle tecniche di censura da lui ideate” (Gian Piero Brunetta), mentre invece si è persa traccia dei Carneadi che gli succedettero: Bubbio, Ermini, Ponti, Magri, Tupini, Ariosto, Brusasca. Per la verità ci fu anche Scalfaro, ma una storiografia tendenziosa e ostile lo ricorda quasi solo per le cazzarolette (le foglie di fico) e la signora con il prendisole. Io sono sicuro che andremo avanti ancora per anni a discutere e litigare sul ruolo svolto dal sottosegretario. Ma è certo che servì il governo, non il partito, e lo servì sei volte, dal terzo all'ottavo governo di Alcide De Gasperi.

Il campo marxista si occupò più del film, dell'estetica, dell'ideologia, lasciando ai cattolici il cinema, l'industria, gli apparati. Ma il campo cattolico non fu mai coeso ed univoco come la propaganda comunista credette o volle far credere. In realtà esso fu unito solo nello sforzo della propaganda, nell'apice dello scontro nella primavera del 1948, quando “fu in gioco la vita e la morte di tutti”.

Superato quel momento cruciale prevalsero nuovamente le divisioni e non solo nella gestione e nella intersecazione degli apparati delle categorie professionali, degli interessi di parte o di fazione. Ritornò fra i cattolici il disaccordo sulle questioni di fondo, sulla “filosofia” dei rapporti fra lo Stato e il Cinema: un rapporto di attrazione/ripulsione in cui presso tutti i grandi leader democristiani da De Gasperi e Fanfani tendeva a prevalere la ripulsione.

CHRISTIAN DEMOCRAT PARTY – ITALIAN COMMUNIST PARTY

On the 28 June 1948, seventy days after the 18 April, in Reggio Emilia, Mario Chiodoni, a cinema projectionist, was “assaulted by left wing individuals and robbed of the film *Noi vivi* with Alida Valli and Rossano Brazzi. The film was subsequently burned”.

Considering the fact that non-inflammable film was a few years in coming, Chiodoni's aggressors probably ended up getting quite a fright, if not even a few burns, as the nitrate flame is sudden and devastating. It is also probable that the Reggio Emilia cinema manager who screened *Noi vivi*, did not screen *Addio Kyra*, the sequel of the anti-Bolshevik colossal produced by Scalera during the second year of the war.

Film burns.

The police headquarters' reports of those years are filled with brawls caused by screening propaganda films. This contributed to legitimise the restrictions and vetoes against the importation of Soviet films imposed by the under-secretary for show business to the Italian Communist Party Libertas Film company, with the accusation of threat of public nuisance and incitement to class hatred. Rome's Libertas Film, via G. Alberoni, 7, with a list of around ten Soviet films per season would have liked to limit and beat back the opiate effects of the four hundred Yankee films (97% and more of the total American film production) that each year flooded our country.

That very young under-secretary was Giulio Andreotti. But there are many more interventions such as these bans if, 57 years on, one still remembers the “powerful intelligent light of the censorship techniques by him invented” (Gian Piero Brunetta), whilst on the other hand there is no trace of the others that followed him: Bubbio, Ermini, Ponti, Magri, Tupini, Ariosto and Brusasca. In truth there was also Scalfaro, but a biased and hostile historiography remembers him almost exclusively for the fig leaves and the ladies with sundresses. I am sure that we will carry on discussing the role played by that under-secretary for years. What is certain is that he served the government, not the party, and he served it six times, from Alcide De Gasperi's third to eighth government.

The Marxist camp occupied itself more about films, aesthetics and ideology leaving the cinema, industry and apparatus to the Catholics. But the catholic camp was never coherent and unambiguous as the Communist propaganda believed or wanted to make believe. In truth it was only united in the propaganda effort at the height of the dispute, in the spring of 1948, when “everybody's life and death were on the line”.

Once that crucial moment was passed the divisions prevailed once again and not only in the management and in the intersection of the apparatus of the professional categories but also about the partisan or faction interests. The disagreements over the basic questions and on the “philosophy” of the relationship between State and Cinema returned amongst Catholics: a relationship of attraction and repulsion in which the repulsion tended to prevail amongst all the

Nell'iperpragmatico Andreotti no: lui amava Marika Rökk, il film sul dottor Jekyll con Fredric March, *Duello al sole*.

Fanfani costruiva le case e Andreotti collaborava discretamente con Ponti a produrre *Totò cerca casa*. Per questo Fanfani avrebbe voluto mettere il cinema tutto sotto l'egida dell'Industria o perfino dell'Agricoltura. Avrebbe voluto per dirla con uno slogan da piazza "Meno film e più case". Slogan a cui il sottosegretario replicava così: "Chi ancora versa qualche lacrima sulle erogazioni disposte dallo stato in favore dell'industria cinematografica, può ottenere anche successi oratori dicendo che, invece di dare qualche milione ai produttori di *Totò cerca casa*, meglio sarebbe stato destinarli all'edificazione di alloggi per i senza tetto e all'ampliamento della rete delle fognature, così poco sviluppate in tante zone dell'Italia centromeridionale. Se non avessimo una produzione italiana dovremmo ricorrere soltanto alle produzioni straniere, e questo significherebbe gravare il debito della bilancia commerciale italiana di un fortissimo carico in prevalenza verso la zona del dollaro. Altro che giovare alle case popolari e alle fognature!".

Per la prima volta gli archivi audiovisivi della Democrazia Cristiana e del Partito Comunista Italiano, con la collaborazione del progetto *Italia Taglia*, si aprono congiuntamente, selezionano e mettono a confronto alcuni loro film di propaganda degli anni della guerra fredda, la maggior parte dei quali non erano mai più stati proiettati in pubblico dagli anni della loro realizzazione.

Perché nessun prodotto audiovisivo è più deperibile, fuggevole, occasionale del cinema di propaganda. Può ex abrupto precipitare chimicamente, caricarsi di segno opposto, ottenere l'effetto contrario, diventare impresentabile, fare autogoal.

In questa prima uscita pubblica del nostro progetto abbiamo selezionato i film da mostrare in base a quattro criteri.

1°) Un criterio archivistico/logistico: film di cui è stata fatta una prima sommaria identificazione. Di molti film, soprattutto dell'area cattolica, non è stata ancora ultimata l'identificazione e/o il recupero delle copie esistenti e il controllo dei *credits*.

2°) La varietà dell'offerta e delle fonti. In compatibilità con il palinsesto di una manifestazione affollatissima, una vera passerella di archivi internazionali, mostrare un carotaggio piuttosto ricco. 35 titoli, di cui solo 4 o 5 in una *short version* d'occasione, per indicare subito la vastità del territorio da esplorare.

3°) Sempre per motivi di palinsesto, abbiamo dato la precedenza alle opere più brevi, sacrificando in questa fase film più lunghi.

4°) Privilegiare numericamente in questa doppia selezione comparata i film dei cattolici, il campo più ignoto e sparpagliato, più anonimo ed indecifrabile. Una scelta che rispecchia fra l'altro la disparità originaria delle forze.

Il fronte cattolico-governativo fu variegatissimo. I film dell'Istituto Luce, i documentari della Documento Film, i numeri speciali della Incom in occasione di congressi o di eventi eccezionali di cronaca come il Polesine, i pamphlet duri e frontali dei Comitati Civici; i film del piano Marshall (alcuni di produzione americana e di distribuzione Usis, altri di una società angloitaliana, la Phoenix Film); poi i film targati Spes (qual è il rapporto con la omonima società di Catalucci?) o DC Ufficio Stampa e Propaganda....

great Christian Democrat leaders from De Gasperi and Fanfani. The hyper-pragmatic Andreotti no: he loved Marika Rökk, the film about Doctor Jekyll with Fredric March and *Duel in the Sun*.

Fanfani built the houses and Andreotti collaborated discreetly with Ponti to produce *Totò cerca casa*. This is why Fanfani would have liked to put cinema under the aegis of the Ministry of Industry or even Agriculture. He would have preferred "Less films and more houses", as the streets chanted. Slogans to which the under-secretary replied: "Whoever still sheds tears over the state allocations for the cinema industry could also achieve oratory success by saying that, rather than giving a few millions to the producers of *Totò cerca casa*, it would have been better to employ the money for constructing housing for the homeless and the expansion of the sewers, so little developed in many areas of central and southern Italy. If we didn't have an Italian production we would have to rely on foreign production and this would burden the debt of the Italian commercial balance of a considerable load in favour of the dollar. Not much help for council houses and sewers!"

For the first time the audiovisual archives of the Christian Democrat Party and the Italian Communist Party, with the collaboration of the *Italia Taglia* project, are jointly opened and a selection of their propaganda films, of the cold war period, are being compared. The majority of these films have not been screened to the public since they were made.

Because no other audiovisual product is more perishable, short-lived and immediate than propaganda films. It can suddenly chemically plummet, acquire the opposite meaning, achieve the opposite effect, become unrepresentable and score an own goal.

In this first public outing for our project we have selected the films being screened on the basis of four criteria.

1°) An archival/logistical criteria: films that have undergone a first brief identification. Many films, especially in the catholic field, have not completed identification and/or existing copies have to be recovered and the credits checked.

2°) The variety of the offer and the sources. Depending on the program of an extremely crowded event, a veritable catwalk of international archives, to show a rather rich core sample. 35 films of which only 4 or 5 in a short version, to immediately highlight the vastness of the territory that has to be explored.

3°) Always for program reasons, we have given precedence to the shorter works, sacrificing at this stage longer films.

4°) To numerically favour, in this double comparative selection, the catholic films as they are the least known, scattered, anonymous and indecipherable. A choice that reflects amongst other things the original disparity of forces.

The catholic/government front was very varied. The films of the Istituto Luce, the documents of the Documento Film, the special episodes of the Incom on the occasion of conferences or exceptional news events such as the Polesine, the hard and head-on pamphlets of the Comitati Civici; the films of the Marshall plan (some of American production and distributed by Usis, others by an Anglo-Italian company, Phoenix Film); and then the films by Spes (what is the relationship with Catalucci's company by the

...e, poi, la Radiotelevisione Italiana, fiancheggiata nel suo secondo anno di emissione, 1955, da una serie di cinegiornali Spes discretamente curiosi nella loro rudimentalità e progressione. Nel primo di essi appare il solo Fanfani, che nel secondo viene “coperto” da tappezzeria di repertorio, per farsi poi affiancare nel terzo da Mariano Rumor e da qualcun altro dei suoi, per finire in quelli successivi con una piccola partecipazione di delegati provinciali naturalmente toscani. Insomma vere e proprie prove tecniche di radiotelevisione di governo e di tribuna elettorale.

Prove tecniche che culmineranno in un documentario mediaticamente ghiotto e profetico: un numero speciale della Settimana Incom (di cui per la verità esiste anche una versione più breve nel cinegiornale Ciak di Rizzoli) diretto dal blasettiano Ubaldo Managhi sulle celebrazioni liturgiche del primo maggio aclista dell'anno 1956. Con cortei, omelie ed atterraggio di un Cristo bronzeo elitrasportato in diretta tivù Roma-Milano. Con somma gioia di Federico Fellini che tre anni dopo, nella sequenza di apertura della *Dolce vita* imbarcherà sullo stesso elicottero, che trasporta il Cristo lavoratore, anche Marcello e Papparazzo.

Selezionare i documentari, anche per la vastità delle fonti che van oltre le collezioni conservate dall'Istituto Sturzo, significa addentrarsi sul terreno del gusto critico, della varietà delle opinioni. Il documentario, negli anni della nostra ricerca, funzionò oltre che da palestra sperimentale anche da bastone e da carota del governo nei confronti degli uomini dell'industria. Con una politica, quella degli abbinamenti e dei ristorni che consentì – è stato scritto – a documentari come *Il lago della sete* o *Terrecotte* di incassare dallo Stato somme che superavano quelle portate a casa a borderò da film impervi come *La terra trema* o *Umberto D.* o *La macchina ammazzacattivi*. Non c'è dubbio che la ingentissima produzione dei documentari del Luce o della Documento Film di Gianni Hecht Lucari funzionò da megafono della Ricostruzione. Principale compito ideologico di questo cinema di propaganda mimetizzata era quello di contrastare e smontare le false verità, la cosiddetta “autodenigrazione nazionale” del cinema neorealista o impegnato di denuncia: sud, periferie, borgate, irrigazione, bonifica, la ripresa delle opere pubbliche, il ritorno al lavoro nei campi, la ripresa della produzione nelle fabbriche e nei cantieri navali, l'incontestabile miglioramento complessivo delle condizioni di vita degli italiani.

Abbiamo detto che il cinema di propaganda strettamente inteso di area cattolica è in maggioranza anonimo: chi sarà mai (ecco un primo quesito per lo smalziatissimo pubblico del *Cinema Ritrovato*) il regista di un'opera non firmata e dalla struttura e dai valori formali solidissimi come *La verità della scomunica*?

Lo storico Gian Piero Brunetta volendo, per scherzo ma nemmeno troppo, quantificare la presenza percentuale dei quadri cattolici nei ranghi dell'industria del cinematografo, ha avanzato una stima del 7%. Ma forse è solo un omaggio al film di Billy Wilder su Sherlock Holmes.

Abbiamo quindi anche noi immaginato che da questo setaccio di opere “firmate” ci venga richiesto di fare delle “scoperte”, di “lanciare” qualche nome, di esibire dei gioiellini.

E allora, se proprio dobbiamo, anche in questa circostanza, ne

same name?) or the DC Ufficio Stampa e Propaganda (Christian Democrat Press and Propaganda Office)...

...and then the Radiotelevisione Italiana, backed in its second year of transmission, 1955, by a series of Spes newsreels that are fairly curious in their rudimentary nature and progression. In the first of them only Fanfani appears, who in the second is “covered” by repertory wallpaper; only to be joined in the third by Mariano Rumor and someone else of his contingent and to end up, in the following ones, with a small participation, of naturally Tuscan, provincial delegates. Veritable technical trials of government broadcasting and party political broadcast.

Technical trials that culminate in a juicy and prophetic documentary: a special episode of the Settimana Incom (of which in actual fact there is a shorter version in the Rizzoli's Ciak newsreel) directed by the Blasetti sympathiser, Ubaldo Managhi, on the liturgical May first celebrations of the Italian Workers Christian Associations of 1956. It included processions, sermons and a landing of a bronze Christ transported by helicopter live on television between Rome and Milan. For the utter joy of Federico Fellini who three years later, in the opening sequence of *La dolce vita*, embarked Marcello and Papparazzo on the same helicopter that transports the Christ.

Selecting the documents, also due to the vastness of the sources that go beyond the collections preserved by the Istituto Sturzo, means venturing in the terrain of critical taste and variety of opinions. The documentary, in the years of our research, functioned not only as an experimental training ground but also as the government's carrot and stick for the men of industry. With a policy such as the one of the combination and the refund that allowed – it has been written – documentaries such as *Il lago della sete* or *Terrecotte* to collect sums from the state that exceeded those achieved by difficult films such as *La terra trema* or *Umberto D.* or *La macchina ammazzacattivi*. There is no doubt that the substantial documentary production of Luce or of Gianni Hecht Lucari's Documento Film functioned as megaphones of the *Ricostruzione*. The main ideological objective of this camouflaged propaganda cinema was to contrast and disassemble the false truths, the so called “national self-denigration” of Neorealist or committed denunciation cinema: south, suburbs, *borgate*, irrigation, land reclamation, the resumption of public works, the return to work in the fields, the resumption of production in the factories and in the naval yards, the indisputable overall improvement of the living conditions of Italians.

We have said that the strictly catholic propaganda cinema is largely anonymous: who is the director (and here is the first question for the extremely experienced audience of the *Cinema Ritrovato*) of an unsigned work, with such solid formal values, such as *La verità della scomunica*?

The historian Gian Piero Brunetta in wanting to quantify, for fun and perhaps not only for fun, the presence of catholic executives in the ranks of the cinema industry, has advanced an estimate of 7%. But perhaps it is only a homage to Billy Wilder's film about Sherlock Holmes.

We have also imagined that from this sift through “signed” works

proponiamo uno: quello di Giorgio Ferroni, di cui verrà proiettato un documentario Luce dal titolo *La scuola dei grandi*, dedicato alla piaga dell'analfabetismo negli adulti.

Ferroni documentarista in Spagna per l'Asse (*Los novios de la muerte*), cineasta nella campagna di Grecia, ferito in guerra e mutilato, aderito alla RSI per il cinema e la propaganda del ministro Malasomma, epurato per sei mesi e poi perdonato. Perdonato all'italiana, e cioè a tempo di record, se nel 1947 già dirige per l'ANPI veneto un lungometraggio di soggetto e ambiente partigiano, *Pian delle stelle*, scritto da Indro Montanelli. Documentarista Luce nei primi Cinquanta e poi regista snobattissimo di film di genere e di serie B per tutto il decennio fino alla "riscoperta" tendenziosissima di opere di culto come *Il mulino delle donne di pietra* o di un minikolossal con Steve Reeves, *La guerra di Troia*.

Insomma un bell'esempio di lunga vita di un cineasta italiano...

Dei film del Piano Marshall, in attesa di vedere i "classici" di titolo americano traditi dalle filmografie (*The Appian Way*, *Land Redeemed*, *The Miracle of Cassino*, *Village without Water*, *Adventure in Sardinia*) salvo scoprire magari che si tratta di film d'oltreoceano solo nel titolo, proponiamo un film di finzione *Dobbiamo vivere ancora* di Vittorio Gallo (1949). In quest'opera di notevoli ambizioni e di grande investimento emozionale, egli aiuti in grano e carbone del piano Marshall sono sovrappresi ed equiparati (da un'improvvisa voce fuori campo) al plasma di una trasfusione che salverà la vita di un operaio, quasi certamente comunista, delle acciaierie di Piombino che ha avuto un incidente (ma non sul lavoro) uscendo dalla fabbrica dopo aver acquistato con i pochi soldi che aveva in tasca un povero ninnolo per il suo bambino.

Ma prescindiamo da queste nostre piccole perversioni da "politiques des auteurs, des petits auteurs." Nel campo di questi documentari istituzionali filogovernativi anticomunisti ciò che conta è la qualità professionale dei contributi tecnici per lo più anch'essi anonimi, da "sveltoni" (alla Marino Girolami, per intenderci e per citare uno che sicuramente in quegli anni con questo cinema ebbe a che fare). Nella promessa magari di occasioni più importanti, di film più lunghi e meglio pagati, certe storielline ambientate in cocuzzoli doncamilleschi, come un paese che si chiama Sopradisotto, dove può accadere che mentre si sta per andare alle urne ritorni inatteso dalla campagna di Russia un disgraziato che ci dice come stanno veramente le cose, laggiù (*È tornato mio fratello*, di anonimo).

O l'apporto degli attori: la voce di Riccardo Billi, di Corrado Mantoni, di Lauro Gazzolo; la partecipazione di Silvio Bagolini o di Giacomo Furia (nei panni del compagno credulone Gnocco Allocco che scrive sui muri slogan inneggianti alla pasta al sugo); o una canzone di Modugno dentro al Teatro n. 5 di Cinecittà (*Liberò*, preceduta da una barzelletta su Krusciov). O due battute di Franchi e Ingrassia biancovestiti e scudocrociati o uno sketch di Aldo Fabrizi che per una elezione al comune di Roma tira fuori l'ultima carrozzella. Se la maggior parte dei film democristiani sono film di area, sostegno e fiancheggiamento, la totalità di quelli comunisti è rigorosamente di partito. Il Partito è il protagonista di tutti i film di propaganda del Pci. Tipici generi comunisti sono i funerali, gli

someone would ask us to make some "discoveries" and to mention some names to be exhibited as jewels.

So if we really have to, also in this circumstance, we propose one: Giorgio Ferroni, whose Luce documentary *La scuola dei grandi* about the calamity of analphabetic adults will be screened.

Ferroni was a documentarist in Spain for Asse (*Los novios de la muerte*), a filmmaker in the Greek campaign, wounded in the war and crippled, a supporter of the RSI for the cinema and propaganda of the Malasomma minister, purged for six months and then pardoned. Pardoned in the Italian style, that is in record time, as he was already by 1947 directing for the Veneto ANPI a feature about the partisans, *Pian delle stelle*, written by Indro Montanelli. A Luce documentarist in the first half of the fifties and then a very snubbed director of genre and B movies for the whole decade, until the extremely biased "rediscovery" of cult works such as *Il mulino delle donne di pietra* or of a mini-colossal with Steve Reeves, *La guerra di Troia*.

A good example of an Italian filmmaker's long life...

Of the Marshall Plan films, whilst we wait to see the "classics" with American titles betrayed by the filmographies (*The Appian Way*, *Land Redeemed*, *The Miracle of Cassino*, *Village without Water*, *Adventure in Sardinia*) only to discover that the only American thing is the title, we are screening a fiction film, *Dobbiamo vivere ancora* di Vittorio Gallo (1949). In this work of considerable ambition and emotional investment, the grain and coal aid of the Marshall Plan are superimposed and compared (by a sudden voice over) to the plasma of a transfusion that will save the life of a worker, almost certainly communist, of the Piombino steelworks, who has had an accident (but not on the job) coming out of the factory after buying, with the little money he had in his pockets, a simple toy for his child.

But let's set aside our small perversions of "politiques des auteurs, des petits auteurs". What counted in these anticommunist pro-government institutional documentaries was the professional quality of the technical contributions that are on the whole anonymous and quickly made (like Marino Girolami, to be clear, and to mention someone that in those years had something to do with this cinema). In the hope of perhaps more important opportunities or of longer and better paid films. Certain stories set in typical summits like a village called Sopradisotto, where just as they are about to go and vote a poor wretch returns from the Russian campaign to tell it like it really is down there (*È tornato mio fratello*, by anonymous).

Or the contribution of the actors: the voices of Riccardo Billi, Corrado Mantoni, Lauro Gazzolo; the participation of Silvio Bagolini or of Giacomo Furia (in the guise of the gullible comrade Gnocco Allocco who writes on walls slogans exalting pasta with sauce); or a song by Modugno at Cinecittà's Teatro 5 (*Liberò*, preceded by a joke about Krusciov). Or two jokes by Franchi and Ingrassia in white and with the shield with a cross or a sketch by Aldo Fabrizi that for an election at the Rome council brings out the final wheelchair.

If the majority of Christian Democrat films are biased, supportive

scioperi, le commemorazioni, le feste e le sagre, il soccorso rosso, la satira antigovernativa...

Il più drammatico dei funerali fu naturalmente quello di Modena del 1950 filmato da Lizzani alla presenza dei "capi dei lavoratori" Togliatti e Di Vittorio. Funerali di cui non si poté certo impedire le riprese. Mentre fu invece censuratissima la ricostruzione meccanica dell'eccidio tendente ad acclarare la responsabilità delle forze di polizia. La controinchiesta non fu autorizzata, non ne restò nemmeno un minuto: turbamento dell'ordine pubblico, incitamento all'odio di classe.

Il 1956 scioglierà gli uomini del Partito dal giuramento (che era naturalmente il titolo di uno di quei film russi di cui viveva l'obbligo di parlar bene). Dall'obbligo di essere stalinisti, dall'obbligo di frequentare il festival di Karlovy Vary, dall'obbligo di questi film di propaganda pomposi coreografici funerari. Realisti socialisti sia pure all'italiana. L'esempio più solenne, più maestoso, più riuscito ed irripetibile di questo cinema era stato il film di Lizzani sul ritorno di Palmiro Togliatti alla vita pubblica nel settembre del 1948 a due mesi dall'attentato. Si va a occhio, non c'è bisogno di conteggi particolareggiati. È molto molto probabile che questa, filmata da Lizzani quel giorno (con molte cineprese, con tutte le cineprese che c'erano), sia stata la più grande manifestazione di piazza della storia dell'Italia Repubblicana e la più colossale parata di un partito comunista occidentale. Un vero e proprio contare e ricontare i voti, a pugno chiuso, 5 mesi dopo la sconfitta.

Lizzani, che all'epoca di questo film non aveva ancora debuttato nel lungometraggio, aveva già fatto di tutto nel cinema (il critico, l'organizzatore, l'attore, lo sceneggiatore, l'aiuto). Questi film di propaganda lo confermano autore totalmente eclettico: nel senso migliore del termine. Un eclettismo che confermerà nel corso della sua lunga e onorata carriera di cineasta (producendo film con le cooperative come con Dino De Laurentiis) e nel corso della sua vita in cui gli accadrà di scrivere una storia del cinema italiano come di dirigere per quattro anni il festival di Venezia.

E anche Peppe De Santis appare inequivocabilmente lui in questi lavoretti al servizio del Partito. Nel film dedicato al VII congresso del Pci che si tenne all'Adriano di Roma nel 1951, De Santis lascia pronunciare a Togliatti un frammento di discorso di non più di quindici secondi e poi, alla faccia di ogni grammatica filmica e di ogni equilibrio narrativo, lo fa applaudire per tre minuti di fila in un tripudio ineshausto di ovazioni e battimani, di fiori corone e bandiere, di mondine e di delegate. Ritrovi subito l'afflato sanguigno e robusto, il collettivismo georgico dei grandi finali di coreografia proletaria dei suoi film anche in assenza del suo marchio di fabbrica: quel dolly che piantava i suoi eroi per terra e li faceva come di granito. *Sciopero a rovescia* è un grezzo di pochissimi minuti girato nel 1951 nel Frusinate, dalle parti di De Santis (e di Andreotti). Una comunità di paesani durante i giorni di festa si costruisce con il piccone e la pala quella strada, di cui hanno un gran bisogno e che il governo o l'autorità locale gli rifiuta. Anche se non l'ha girata lui materialmente, (noi non lo sappiamo) De Santis si è appropriato di questi pochi metri di pellicola 16 bianconera muta e li ha fatti diventare la prova generale, il copione depositato di un film suo

and backing all the communist films are rigorously about the party. The Party is the protagonist of all the Italian Communist Party (PCI) propaganda films. The typical communist genres were: funerals, strikes, commemorations, parties and festivals, red aid, anti-government satire...

The most dramatic funeral was naturally the Modena funeral of 1950, filmed by Lizzani in the presence of the workers' leaders Togliatti and Di Vittorio. Filming of these funerals could not, of course, be banned. But the mechanical reconstruction of the massacre that tended to clarify the police's responsibility was heavily censored. The parallel inquiry was not authorised and not even a minute survived: breach of the peace and incitement of class hatred.

1956 released the Party men from the oath (which naturally was the title of one of those Russian films that had to be approved), released them from the duty of being Stalinists, from the duty of frequenting the Karlovy Vary festival, from the duty to these pompous, choreographed and funereal propaganda films. Italian style social realists. The most solemn, majestic, successful and unrepeatable example of this cinema was Lizzani's film about Palmiro Togliatti's return to public life, in September 1948, two months after the assassination attempt. We can make a rough count; there is no need for detailed figures. It is very probable that this rally filmed by Lizzani (with many cameras, all the cameras that were available) was the largest of its kind in the history of the Italian Republic and the largest parade of a western communist party. A veritable count and recount of votes, with clenched fist, 5 months after the defeat.

Lizzani who at the time of this film had yet to make a feature had already done everything in cinema (critic, organiser, actor, scriptwriter, assistant). These propaganda films confirmed him as an utterly eclectic author: in the best sense of the term. An eclecticism that he confirmed during his long and honoured cinema career (producing films with the cooperatives, like Dino De Laurentiis) and during the course of his life in which he wrote an history of Italian cinema and directed the Venice film festival for four years. Peppe De Santis also appears unequivocally in these pieces for the Party. In the film dedicated to the VII^o PCI congress held in Rome's Adriano in 1951, De Santis allows Togliatti to pronounce just fifteen seconds of speech and then against all cinema grammar and narrative equilibrium, has him applauded for three minutes straight, in an unrelenting jubilation of ovations, clapping, garlands, flags, rice weeders and delegates. His traits, the fiery and vigorous inspiration, the georgic collectivism of grandiose endings with choreographed proletariat are immediately evident even if his trademark is missing: the dolly that embedded his heroes to the ground and turned them to granite.

Sciopero a rovescia is a rough piece of a few minutes shot in 1951 in the Frusinate, close to De Santis (and Andreotti). A community of villagers during the holidays build themselves with pickaxes and shovels the road that they desperately need and that the government or local authority refuses them. Even if he did not actually shoot it (we don't know) De Santis acquired these few metres of 16 mm black and white silent film and turned them into the dress

da girare, la storia appunto di uno “sciopero alla rovescia”. Un film su cui De Santis si intestardisce, che nessuno in Italia gli farà mai fare e che lui cinque anni dopo andrà a girare in un paese fratello, la Jugoslavia: *La strada lunga un anno*. Una strada che non porta a Roma e che lo allontanerà quasi definitivamente dal cinema italiano.

In alcuni di questi film del Pci si intravede all'opera un autore che, mentre sta aspettando la realizzazione del socialismo, fa anzitutto l'Autore e pensa cioè come tutti gli Autori, al suo film più importante, il Film ancora da fare. E così alcune di queste opere di propaganda in controluce diventano altro: lo spunto di partenza, l'anticamera creativa di un film-film. E quei tre contadini di un paese del sud che arrivano a Roma con il treno in una alba – l'alba guarda un po' del 14 di luglio, dell'anno 1948 – e vanno alle Botteghe Oscure per incontrare il compagno Togliatti che non è ancora arrivato in ufficio e a cui devono raccontare (a lui e solo a lui) che laggiù al paese va tutto storto e vengono quindi dirottati alla redazione dell'Unità. Ma anche lì non c'è ancora nessuno perché i compagni giornalisti, al contrario dei compagni contadini, la sera lavorano fino a tardi e allora i tre si mettono a sfogliare le collezioni rilegate del giornale di Gramsci le cui pagine si animano in una breve storia filmata del Partito. Finché non arriva la tremenda notizia del criminale attentato a Togliatti... Ebbene nelle avventure romane dei tre contadini protagonisti di *14 luglio* film bolognese, discretamente rozzo e incompleto, firmato da Felice Chilanti, Mario Socrate e Tonino Meluschi è ovvio scorgere lo geniale zampino dello sceneggiatore più “cattivo” e più furbo del cinema italiano del dopoguerra, Rodolfo Sonego, l'alter ego di Alberto Sordi. Il quale essendo della scuola contadina di Zavattini (secondo la quale non bisogna mai buttare via niente) reimposterà tutto lo spunto, di questo filmetto nel copione di *Una vita difficile*.

Per non parlare dei Taviani che sia nel loro film su San Miniato (perduto, ma non si sa mai...), sia nei sopralluoghi al paese natio del sindacalista martire Salvatore Carnevale preparano *La notte di San Lorenzo* e *Un uomo da bruciare*.

I Taviani, intellettuali organici, ma irregolari e flessibili fra milizia praticantato e sopravvivenza furono fra i primi uomini del Pci a capire che la tivù che gli dava occasionalmente da mangiare avrebbe irrimediabilmente cambiato e cannibalizzato tutto e tutti e molto probabilmente non ci sarebbe mai stato nessun sorpasso. E in ogni caso per farsi sentire dalla gente non sarebbe bastato stampare un numero maggiore di copie dei vecchi documentari di propaganda che Ingrao continuava a produrre e che loro continuavano a girare, alcuni addirittura in dialetto siciliano stretto, come *Sicilia all'addritta* (1958).

In un loro film in quattro episodi, *Carosello elettorale* (1962), una fantasia di parodie di veri caroselli Rai, i Taviani prendono in giro anche il celeberrimo ispettore Rock della brillantina Linetti che si toglie il cappello inchinandosi al pubblico e, mentre dice “Anch'io ho commesso un errore”, mostra in macchina una crapa pelata e luccicante su cui un pennarello nero ha scritto “Ho votato DC”. E anche questo filmetto elettorale che fece domandare a qualcuno se si può lavorare in pubblicità avendo la tessera del Pci nel

rehearsal, the registered screenplay of a film he was to shoot, the story of a “reversed strike”. A film that De Santis insisted on doing and that nobody in Italy would ever let him do and that he, 5 years later, would shoot in a comrade country like Yugoslavia: *La strada lunga un anno*. A road that doesn't lead to Rome and that will almost definitively distance him from Italian cinema.

In some of these PCI films we can glimpse an author at work that, whilst he awaits the realisation of socialism, is first of all an Author and thinks like all Authors about his most important film, the Film he has yet to make. Therefore some of these propaganda works became something else against the light: the starting point and the creative anteroom of a film-film. And those three farmers from a southern village that arrive in Rome by train at dawn – oddly enough, the dawn of 14 July 1948 – and go to the Botteghe Oscure to meet comrade Togliatti who has not arrived at the office yet and to whom they have to tell (to him and only him) that down there in the village nothing is going right and are hijacked to the “Unità” editorial offices. But even there nobody has arrived yet as the comrade journalists, unlike the comrade farmers, work until late at night. So the three of them start looking through the bound collections of Gramsci's paper, whose pages come to life in a brief filmed history of the Party. Until they are reached by the terrible news of the criminal attempt at Togliatti's life... In the roman adventures of the three farmers of the fairly rough and incomplete Bologna film *14 luglio*, by Felice Chilanti, Mario Socrate and Tonino Meluschi we can clearly see the talented hand of Rodolfo Sonego, Alberto Sordi's alter ego, the “meanest” and most cunning screenwriter of post-war Italian cinema. Coming from Zavattini's country school (which believed that nothing must be thrown away) he reworked the idea of this film into the script of *Una vita difficile*.

Not to mention the Taviani brothers who, both in their film on San Miniato (lost, but you never know...), and in the scouting of the native village of the martyred trade unionist Salvatore Carnevale, prepared *La notte di San Lorenzo* and *Un uomo da bruciare*.

The Tavianis, organic intellectuals, but irregular and flexible between service training and survival were amongst the first PCI men to understand that the television that occasionally provided them with something to eat, would have irreparably changed and cannibalised everything and everybody and probably there would never be an overtaking. At any rate for the people to listen to them it would not have been enough to print a larger number of copies of old propaganda documentaries that Ingrao continued to produce and that they continued to shoot; some, like *Sicilia all'addritta* (1958) even in pure Sicilian dialect.

In one of their films in four episodes, *Carosello elettorale* (1962), a fantasy of parodies of real Rai carousels, the Tavianis even made fun of the famous inspector Rock of the Linetti brillantine who takes off his hat bowing to the audience and whilst he says “I too committed a mistake”, he reveals a bald and shiny head on which a black marker has written “I voted DC” (I voted Christian Democrat).

And also this short electoral film that made someone wonder if you can work in advertising while carrying a Communist party in your

portafoglio non può non rimandarci a *Sovversivi*. Tutto fa brodo e si può fare propaganda con tutto.

Forse abbiamo esagerato con le nostre derive, scusate. Ma siamo convinti che sia iniziata una ricerca in cui gli uomini della storiografia della politica e quelli degli archivi del cinematografo avranno molte cose da scoprire.

pocket, unavoidably leads us back to *Sovversivi*. Every little helps and everything can be used for propaganda.

Perhaps we have exaggerated with our wonderings, excuse us. But we are convinced that men of historiography, politics and cinema archives will have much to discover in this newly began research.

DOCUMENTI PROVENIENTI DALL'ARCHIVIO DEL MOVIMENTO OPERAIO

14 LUGLIO (Italia/1948) D.: 31' **PCI**

TOGLIATTI È RITORNATO (Italia/1949) D.: 37' **PCI**

MILIONI DI LETTORI - CENTOMILA DIFFUSORI (Italia/1950) D.: 10' **PCI**

UN MILIONE DI LETTORI, CENTOMILA DIFFUSORI (Italia/1950) D.: 10' **PCI**

I FATTI DI MODENA (Italia/1950) D.: 5' **PCI**

SCIOPERO A ROVESCIO (Italia/1951) D.: 3' **PCI**

LA MISSIONE DI "TIMIRIAZEV" (Italia/1952) D.: 12' **PCI**

PACE, LAVORO, LIBERTÀ (Italia/1952) D.: 27' **PCI**

TORINO, AUTUNNO '53 (Italia/1954) D.: 3' **PCI**

IL COMPAGNO GNOCCO-ALLOCCO (Italia/1958) D.: 12' **PCI**

I CAMPIONISSIMI (Italia/1958) D.: 10' **PCI**

GLI UOMINI VOGLIONO VIVERE (Italia/1958) D.: 8' **PCI**

CAROSSELLO ELETTORALE (Italia/1960) D.: 3' **PCI**

CAROSSELLO ELETTORALE (Italia/1960) D.: 10' **PCI**

SCIARA: MATERIALE SULLA MORTE DI SALVATORE CARNEVALE (Italia) D.: 12' **PCI**

DOCUMENTI PROVENIENTI DALL'ISTITUTO DON LUIGI STURZO

VOTA PER QUESTO VOTA PER QUELLO (Italia/1951) D.: 7' **DC**

TRENT'ANNI DOPO (Italia/1951) D.: 20' **DC**

LA SCUOLA DEI GRANDI (Italia/1952) D.: 11' **DC**

CHE ACCADE LAGGIÙ? (Italia/1952) D.: 10' **DC**

NASCE UNA SPERANZA (Italia/1952) D.: 10' **DC**

DOPO LA TEMPESTA (Italia/1953) D.: 10' **DC**

ACROBATI DELLA MENZOGNA (Italia/1956) D.: 10' **DC**

LAVORATORI DI TUTTO IL MONDO A MILANO (Italia/1956) D.: 10' **DC**

L'IDOLO INFRANTO (Italia/1956) D.: 13' **DC**

ALCIDE DE GASPERI (Italia/1958) D.: 15' **DC**

BELLE... MA FALSE (Italia/1958) D.: 5' **DC**

UN RE PER BURLA (Italia/1958) D.: 5' **DC**

IL TRUCCO C'È E SI VEDE (Italia/1959) D.: 10' **DC**

IL TRAGUARDO (Italia/1963) D.: 4' **DC**

TEATRO 15 - PROVA MODUGNO (Italia/1964) D.: 3' **DC**

SENZA SBANDATE (Italia) D.: 2' **DC**

ESTRATTI DA FRANCO FRANCHI/CICCIO INGRASSIA E ALDO FABRIZI (Italia) D.: 8' **DC**

ACCADDE A SOPRADISOTTO (Italia) D.: 13' **DC**

DOCUMENTI PROVENIENTI DALLA CINETECA DEL COMUNE DI BOLOGNA

DOBBIAMO VIVERE ANCORA (Italia/1949) D.: 9' **DC**

È TORNATO UN FRATELLO (Italia) D.: 9' **DC**



I restauri

La Cineteca di Bologna intrattiene ormai da oltre cinque anni un rapporto importante con Charlie Chaplin e i suoi eredi. Per volontà della famiglia Chaplin, prosegue infatti la delicata e complessa opera di restauro che la Cineteca e il laboratorio L'Immagine Ritrovata hanno avviato nel 1999 con *The Kid*. Da allora, grazie a un'attenta analisi filologica, un accurato lavoro comparativo sui materiali esistenti e l'utilizzo delle tecniche più sofisticate per ottenere la migliore qualità possibile di suono e immagine, è stato possibile portare a termine i restauri di *Modern Times*, *Monsieur Verdoux*, *Limelight*, *The Chaplin Revue (Shoulder Arms, The Pilgrim and Dog's Life)*, *The Circus* e *Pay Day*. Al progetto di restauro, che intende completare nei prossimi anni l'intera opera del cineasta, si è aggiunta nel 2003 l'iniziativa, anch'essa voluta dall'*Association Chaplin* e in collaborazione con il BFI/National Film and Television Archive e Lobster Films, di restaurare le 35 comiche che Chaplin realizzò con la Keystone Company nel 1914.

L'archivio cartaceo

Grazie al fondamentale sostegno della Fondazione Carisbo, la Cineteca sta portando avanti un ambizioso progetto di catalogazione, digitalizzazione e conservazione della monumentale "eredità cartacea" lasciata da Charlie Chaplin: quasi un secolo di cinema racchiuso in decine di soggetti e sceneggiature, bozzetti e schizzi, racconti, fotografie di set e di vita privata, diari di lavorazione, idee e appunti per progetti mai realizzati, interi volumi di rassegne stampa, lettere, documenti di censura. L'inaugurazione nel 2003 del catalogo on line charliechaplinarchive.org e di un centro di ricerca Charlie Chaplin presso la biblioteca della Cineteca hanno permesso di mostrare i primi risultati di un lavoro che, una volta portato a termine, permetterà a studiosi, ricercatori e cinefili di tutto il mondo di accedere finalmente a questo inesauribile patrimonio. Il progetto, tutt'ora "in progress" è giunto alla realizzazione di oltre 83.000 scansioni digitali e a circa 5.500 schede catalografiche.

Le pubblicazioni

I materiali originali d'archivio, fino a questo momento a disposizione di pochi storici del cinema, saranno pubblicati e riprodotti per la prima volta all'interno di una serie di volumi monografici. Il commento critico delle carte inedite da parte di storici e critici del cinema permette di rintracciare i nodi cruciali attorno alla genesi dei singoli film, la loro ideazione, le varianti non utilizzate, le questioni relative alla censura e alla distribuzione. Dopo le monografie dedicate a *Limelight*, *The Great Dictator*, e *Modern Times*, quest'anno pubblichiamo l'inedito *The Search for Charlie Chaplin* di Kevin Brownlow a cui è allegato, per la prima volta in dvd, lo storico documentario *Unknown Chaplin* realizzato dallo stesso autore insieme a David Gill.

Cecilia Cenciarelli - Progetto Chaplin

The restorations

The Cineteca di Bologna has, for over five years now, sustained an important relationship with Charlie Chaplin and his heirs. The delicate and complex restoration work carried out by the Cineteca and L'Immagine Ritrovata laboratory, which began with *The Kid* in 1999, is still in progress, in accordance with the family's wishes. Since then, thanks to a careful philological analysis, an accurate comparative study of existing materials and the use of the most sophisticated techniques to achieve the best possible sound and image quality, we have witnessed the restoration of *Modern Times*, *Monsieur Verdoux*, *Limelight*, *The Chaplin Revue (Shoulder Arms, The Pilgrim and Dog's Life)*, *The Circus* and *Pay Day*. In 2003, alongside the restoration project that is due to complete all the director's work in the next few years, a new initiative has been added. Promoted by the *Association Chaplin* in collaboration with BFI/National Film and Television Archive and Lobster Films, it proposes to restore the 35 slapstick comedies that Chaplin made with the Keystone Company in 1914.

The paper archive

The Cineteca is carrying out an ambitious project, thanks to the fundamental support of the Fondazione Carisbo, to catalogue, digitise and preserve the monumental "paper legacy" left by Charlie Chaplin. Nearly a century of cinema is contained in dozens of stories, screenplays, drawings and sketches, short stories, set stills and private photographs, daily production reports, ideas and notes for projects never realised, press books, letters and censorship documents. The 2003 inauguration of the online catalogue, charliechaplinarchive.org, and of the Charlie Chaplin research centre at the Cineteca library, has allowed us to show the first results of a work, that, once completed, will allow the world's scholars, researchers and film experts access to this inexhaustible heritage. The project, currently in progress, has realised over 83,000 digital scans and nearly 5,500 catalogue entries.

The publications

The original archive material, only available to a few film historians up to now, will be published and reproduced for the first time in a series of monographic volumes. The critical comments by film critics and historians of the unpublished papers, allow us to trace the crucial stages around the origins of the single films, their creation, the unused versions, the censorship and distribution issues. Following on from the monographies dedicated to *Limelight*, *The Great Dictator* and *Modern Times*, this year we are publishing Kevin Brownlow's *The Search for Charlie Chaplin* together with the memorable documentary *Unknown Chaplin* – for the first time on dvd – made by the same author and by David Gill.

Cecilia Cenciarelli - The Chaplin Project

A WOMAN OF PARIS Usa 1923 Regia: Charles Chaplin

■ Tit. it.: *La donna di Parigi*; Scen.: Charles Chaplin; F.: Roland Theroeh; M.: Charles Chaplin; Scgf: Arthur Stibolt; Int.: Edna Purviance (Marie St. Clair), Adolphe Menjou (Pierre Revel), Carl Miller (Jean), Lydia Knott (madre di Jean), Charles French (padre di Jean), Clarence Geldert (Paulette), Betty Morrissey (Fifi), Henry Bergman (capo cameriere), Harry Northrup (gagà), Nellie Bly Baker (massaggiatrice), Charles Chaplin (facchino); Prod.: Charles Chaplin ■ 35mm. L.: 2216 m. D.: 89' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Copia restaurata presso L'Immagine Ritrovata nel 2005 a partire da un duplicato negativo safety della Roy Export / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2005 from a duplicate safety negative by Roy Export ■ Musiche originali di Charles Chaplin restaurate e dirette dal Maestro Timothy Brock, eseguite dal vivo dall'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna / Original score restored and conducted by Maestro Timothy Brock, performed live by Orchestra del Teatro Comunale di Bologna. Prima mondiale / World premiere

La partitura

Il dilemma posto dalla partitura del 1977 di *A Woman of Paris* è molto complesso, ed è stato per me fonte di numerosi dubbi. Per volontà della famiglia Chaplin, e del compositore stesso, l'obiettivo principale è sempre stato quello di restaurare le partiture di Chaplin nel modo più fedele (a me possibile) a come le aveva sentite Chaplin. Nel caso di *Modern Times*, ciò ha comportato 14 mesi di continuo e meticoloso lavoro, e altrettanti per *City Lights* e *The Circus*. Anche se per *A Woman of Paris*, il mio ottavo restauro per la famiglia Chaplin, l'obiettivo era il medesimo, è stato necessario valutare diverse ipotesi e prendere alcune libertà dopo averle attentamente ponderate, trattandosi di un restauro di tipo molto diverso.

Nel 1976, quando si stava preparando la riedizione di *A Woman of Paris*, la salute di Chaplin si era seriamente compromessa. Aveva avuto un ictus, e solo con grandi sforzi era riuscito a terminare il lavoro che gli si richiedeva. Così come per tutte le precedenti riedizioni, *The Circus*, *The Kid*, *Sunnyside*, *Pay Day*, *The Idle Class*, e *A Day's Pleasure*, Chaplin aveva composto le musiche di tutti i film (con l'assistenza di Eric James). 226 minuti di musiche completamente orchestrate in 6 anni, composti quando Chaplin aveva un'età compresa tra 81 e 87 anni. Ma nel caso di *A Woman of Paris*, l'ultimo film a essere riedito, la salute di Chaplin era ormai seriamente deteriorata, e solo per merito di James e di altri collaboratori Chaplin poté firmare anche quest'ultima partitura, grazie a composizioni rimaste inutilizzate e all'abilità di James nell'emulare lo stile di Chaplin, con cui aveva avuto una stretta collaborazione musicale per 18 anni.

Il limite principale della partitura del 1977 è dovuto a un semplice dato di fatto: la mancanza di materiale. È lecito presumere che James, non volendo comporre una partitura che avrebbe poi dovuto firmare Chaplin, abbia utilizzato il limitato contributo del regista, allora ottantasettenne, per accompagnare tutti gli 82 minuti del film. Le composizioni inedite usate da James erano però state composte originariamente per delle commedie, ed era molto difficile riuscire ad adattarle a situazioni drammatiche. Inoltre, l'assistenza all'orchestrazione fornita da Eric Rogers, che forse non aveva troppa dimestichezza con la tecnica di Chaplin, si distaccò dalle linee stilistiche tipiche delle precedenti partiture dell'autore.

Tutti questi fattori, e altri ancora, contribuirono a dar vita a una partitura non del tutto convincente, e anche se decine di festival negli ultimi 30 anni hanno espresso il desiderio di inserire in programma *A Woman of Paris*, molti altri hanno avuto qualche

The score

The dilemma of the 1977 version of the score to *A Woman of Paris* is a complex one, and for me, a source of mixed feelings. On behalf of the Chaplin estate, and on behalf of the composer himself, the primary objective has always been to restore the Chaplin scores as close (as I can come) to how Chaplin heard them himself. In the case of *Modern Times*, it was a painstaking 14 months of solid meticulous work, and *City Lights* and *The Circus* were much the same. However for *A Woman of Paris*, my 8th score restoration for the Chaplins, the goal was the same, but more than few educated guesses and well-thought-out liberties had to be taken. This was a very different kind of restoration.

When preparations for the re-release of *A Woman of Paris* were being made in 1976, Chaplin's health was in full decline. He had had a stroke and it was only with great effort he had managed to complete the work required of him. Like the other re-issues up to this time, *The Circus*, *The Kid*, *Sunnyside*, *Pay Day*, *The Idle Class*, and *A Day's Pleasure*, Chaplin had composed music (with the assistance of Eric James) for them all. 226 minutes of fully orchestrated scores in 6 years, from the composer's age of 81 to 87. But for *A Woman of Paris*, the last film to be re-released, Chaplin's health had deteriorated rather significantly, and due to the efforts of James and others, a "Chaplin" score had been created by means of using some previously un-used compositions and by James' emulation of the Chaplin style, with whom he had a close musical relationship for some 18 years.

The 1977 score suffers primarily from one simple fact: the lack of material. One can only speculate that James, not wanting to "ghost write" a score in the name of Chaplin, used what little he had been given by Chaplin at age 87, and tried to stretch the material over the course of 82 minutes. Moreover, the available un-heard compositions that James brought out were originally written for comedies, and were most likely difficult to convert to dramatic situations. Equally the assistance given in the orchestration by Eric Rogers, perhaps not as familiar with the Chaplin technique, did not follow the stylistic guidelines established by previously published trademark-Chaplin scores.

All of these understandable reasons, among others, were contributing factors to a not-all-together successful score. And although dozens of festivals over the last 30 years had expressed desire to exhibit *A Woman of Paris*, many others were reluctant. However, as it holds true for all Chaplin films, one must abide by

dubbio. Tuttavia, come sempre, dobbiamo prestar fede a quell'arte assoluta che sono i film di Chaplin. È la sua musica o quella di nessun altro.

Era il 2003. L'Associazione Chaplin a Parigi aveva ritrovato e conservato una serie di straordinarie registrazioni casalinghe e in studio per un totale di 19 ore di musica. Risalenti al 1951, queste registrazioni contenevano le musiche che Chaplin componeva al piano e che poi consegnava ai suoi assistenti per la trascrizione musicale. Gran parte di esse erano state composte per *Limelight* (ma si sentono anche accenni ai temi portanti che in seguito avrebbe registrato per musicare *The Kid*, *The Pilgrim* e *The Circus*).

La musica che Chaplin compose in quel periodo, nel 1951, ritrae il giovane compositore al lavoro, e queste straordinarie registrazioni riflettono la stessa energia creativa e la vitalità che riescono sempre a trasmettere i suoi film. La quantità di materiale composto da Chaplin per *Limelight* fu tale che gran parte di esso venne escluso dal montaggio finale. Così come per *Modern Times*, *The Great Dictator* e *Monsieur Verdoux*, gli archivi di Montreux contengono una grande quantità di materiale scartato dalle musiche di *Limelight*. Stranamente, però, nessuna delle composizioni inutilizzate scritte per *Limelight* possiede una trascrizione su carta. Quindi, partendo dalle registrazioni originali, ho iniziato a trascrivere queste musiche "sconosciute", fino a ottenere 14 composizioni complete e circa 20 incomplete o quasi completate.

Questa, forse, poteva essere l'unica soluzione. Musiche scritte quando Chaplin era ancora all'apice della sua abilità compositiva, musiche concepite per l'UNICO altro suo lungometraggio drammatico e mai sentite dal pubblico prima d'ora.

Così, in collaborazione con la famiglia Chaplin, ho iniziato cautamente a comporre una nuova partitura per *A Woman of Paris*, utilizzando sia le composizioni drammatiche inedite del 1951 che i temi musicali presenti in quella del 1977, ma inserendoli in modo stilisticamente più coerente con i trattamenti precedentemente composti da Chaplin. L'orchestrazione scelta ricalca fedelmente il modello già usato per *City Lights*: ottavino, oboe (*cor anglais*), 3 clarinetti, 3 sassofoni, fagotto, 2 corni, 3 trombe, 2 tromboni, tuba, percussioni, arpa, piano (celesta) e archi, senza il banjo ma con l'aggiunta di una fisarmonica (come in *The Pilgrim*).

Spero che questo esperimento possa essere un valido supporto per *A Woman of Paris*, che per anni non ha potuto avvalersi di un adeguato accompagnamento musicale. Chaplin forse non poteva prevedere le difficoltà legate a questa partitura, e mi auguro che il risultato sarebbe di suo gradimento se fosse con noi oggi. In fondo, è sempre stato questo l'obiettivo finale.
Timothy Brock

the credo that testifies to the complete art that is a Chaplin film. It must be his music and nobody else.

Enter 2003. The Association Chaplin in Paris had recovered and preserved a series of over 19 hours of miraculous home and studio recordings. Dating back as early as 1951, these recordings are of Chaplin composing music on the piano, which he subsequently gave to his musical associates to transcribe onto paper. A large portion of these recordings are devoted to music he was composing for *Limelight* (however one can hear the budding musical themes of not only *Limelight*, but also later recordings he made composing *The Kid*, *The Pilgrim* and *The Circus*).

The music Chaplin composed here, in the year 1951, is really the young composer at work, and these amazing recordings reflect that creative energy and vitality in his music that somehow always come through in his films. Yet Chaplin had composed so much music for *Limelight* that, due to one reason or another, much of it had been left out of the final cut. And along with *Modern Times*, *The Great Dictator* and *Monsieur Verdoux*, there are stacks of rejected musical material from *Limelight* in the archives in Montreux. But, curiously, almost none of the unused portions of *Limelight* on these recordings exist anywhere on paper. So from these early recordings, I established and transcribed the "unknown" compositions onto paper, totaling about 14 complete compositions, and 20 or more incomplete or nearly complete ones.

This, perhaps, was the answer. Music written while he was still at the peak of his composing abilities, music for his ONLY other serious dramatic feature, and music completely un-heard by the public before.

So in co-operation with the Chaplin family, I carefully proceeded to create a new score for *A Woman of Paris*, by using both the recently un-earthed dramatic compositions of 1951, and reconfiguring some of the existing themes from the 1977 score, but more in the manner of previous Chaplin treatments of his own material. The orchestration model I used was an exact duplication of the forces for *City Lights*, flute (piccolo), oboe (*cor anglais*), 3 clarinets, 3 saxophones, bassoon, 2 horns, 3 trumpets, 2 trombones, tuba, percussion, harp, piano (celesta) and strings, with the exception of the banjo, but with the addition of accordion (as in *The Pilgrim*).

This experiment, I earnestly hope, will prove a worthy companion to *A Woman of Paris* which has for so long gone without proper musical support. Although Chaplin could not have foreseen the difficulty which arose from the score during the last year of his life, I do hope it would be to his liking if he were here today. After all, that has always been the ultimate goal.
Timothy Brock

HIS MUSICAL CAREER Usa, 1914 Regia: Charles Chaplin

■ **Lit.:** La carriera musicale di Charlot / Charlot fachino; **E:** Frank D. Williams; **M.:** Charles Chaplin; **Int.:** Charles Chaplin (fachino), Mack Swain (Ambrose), Charles Parrott (Charley Chase) (negoziante), Billy Gilbert (commesso), Fritz Schade (Mr Rich), Frank Hayes (Mr Poor), Cecile Arnold (Mrs Rich), Gene Marsh (Miss Poor), Bill Hauber; **Prod.:** Keystone Film Company ■ 35mm. L.: 312 m. D.: 18' a 16 f/s. **Bn.** Didascalie inglesi / English intertitles ■ **Da:** Cineteca di Bologna, British Film Institute - National Film and Television Archive e Lobster Films ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2005 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2005

His Musical Career uscì il 7 novembre, verso la fine del periodo che Chaplin passò alla Keystone. A prima vista parrebbe un regresso, in termini di narrazione con un montaggio molto più lento (solo 33 inquadrature rispetto alle 94 e 90 di *Caught in the Rain* e *The New Janitor*, nonostante tutti e tre i film abbiano quasi la stessa durata). Ma in effetti Chaplin sta sperimentando arditamente uno stile alquanto diverso, molto più vicino a quello della maturità. Essendosi accorto che il montaggio è uno strumento a disposizione, non un obbligo, egli abbandona il taglio rapido che la Keystone aveva ereditato da Griffith e concepisce il film come una serie d'inquadrature molto più lunghe che offrono il destro per numeri comici organici.

David Robinson, *Chaplin. La vita e l'arte*, Marsilio, 1985

His Musical Career was released on 7 November 1914, towards the end of Chaplin's time with Keystone. At first sight it seems a regression in terms of narrative, with much slower editing (only 33 shots compared with the 94 and 90 of *Caught in the Rain* and *The New Janitor*, although all three films are of almost identical length). In fact, he is boldly experimenting with quite a different style, much closer to that of his maturity. Having recognized that cutting is a convenience, not an obligation, he dispenses with the rapid editing which Keystone inherited from Griffith, and conceives the film in a series of much more extended shots, which provide a stage for uninterrupted comedy routines.

David Robinson, *Chaplin. His Life and Art*, William Collins, 1985

MAKING A LIVING Usa, 1914 Regia: Henry Lehrman

■ **Lit.:** Per guadagnarsi la vita; **Scen.:** Reed Heustis; **E:** Enrique Juan Vallejo, Frank D. Williams; **Int.:** Charles Chaplin (il truffatore), Virginia Kirtley (la ragazza), Alice Davenport (la madre), Henry Lehrman (il giornalista), Minta Durfee (la moglie infedele), Chester Conklin (il poliziotto); **Prod.:** Keystone Film Company ■ 35mm. L.: 314 m. D.: 18' a 16 f/s. **Bn.** Didascalie inglesi / English intertitles ■ **Da:** Cineteca di Bologna, British Film Institute - National Film and Television Archive e Lobster Films ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2005 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2005

Pur essendo una produzione più curata del solito, *Making a Living* resta un cortometraggio di un livello comico piuttosto piatto, soprattutto rispetto ai successivi film di Chaplin alla Keystone. Uno dei suoi interessi risiede tuttavia nei comportamenti eccessivi e nel grottesco delle situazioni, la caricatura è qui spinta a meraviglia. Così l'arrivismo come la borghesia risultano di un ridicolo quasi satirico, senza che questo fosse però stabilito all'inizio. La caricatura in questo periodo non è altro che un pretesto destinato a scioccare e a far ridere con facilità. Con questo film siamo in effetti nel pieno *burlesque* tradizionale della Keystone, gioviale e fantasioso, di una follia in fin dei conti simpatica, ma anche di una ferocia che lo spettatore di oggi farà fatica ad apprezzare.

Thierry Georges Mathieu, *La naissance de Charlot. Keystone - 1914*, n.1, Ars Regula, 2001

Even if more care was taken over this production than many of its contemporaries, *Making a Living* remains a rather flat short comedy compared to Chaplin's later films at Keystone. Nevertheless, what does make the film interesting is its excessive behaviour and grotesque situations where caricature is pushed into the realms of wonder. Here, the world of the nouveau riche, like that of the bourgeoisie, becomes so ridiculous it is almost satirical, without this ever being established to begin with. Caricature in this period was nothing more than a pretext to shock the audience and make them laugh more easily. This film is in fact in the full burlesque tradition of Keystone, sometimes jovial, imaginative, and entertainingly mad, but also sometimes so ferocious that today's audience may well find it difficult to appreciate.

Thierry Georges Mathieu, *La naissance de Charlot. Keystone - 1914*, n.1, Ars Regula, 2001

THE NEW JANITOR Usa, 1914 Regia: Charles Chaplin

■ **Lit.:** Il nuovo portiere; **Scen.:** Charles Chaplin; **E:** Frank D. Williams; **M.:** Charles Chaplin; **Int.:** Charles Chaplin (portiere), John Francis Dillon (commesso), Gene Marsh (segretaria), Jess Dandy (presidente della banca), Al St. John (ragazzo dell'ascensore), Glen Cavender (Luke Connor); **Prod.:** Keystone Film Company ■ 35mm. L.: 311 m. D.: 17' a 16 f/s. **Bn.** Didascalie inglesi / English intertitles ■ **Da:** Cineteca di Bologna, British Film Institute - National Film and Television Archive e Lobster Films ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2005 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2005

Non mi è difficile risalire al primo momento in cui provai il desiderio di aggiungere ai miei film un'altra dimensione, oltre a quella della comicità. Lavoravo in una commedia intitolata *The New Janitor*, nella scena in cui il capoufficio mi licenzia. Per muoverlo a compassione e convincerlo a ritornare sui suoi passi gli spiegavo, a gesti, di avere una famiglia numerosa con molti bambini piccoli.

I can trace the first prompting of desire to add another dimension to my films besides that of comedy. I was playing in a picture called *The New Janitor*, in a scene in which the manager of the office fires me. In pleading with him to take pity on me and let me retain my job. I started to pantomime appealingly that I had a large family of little children. Although I was enacting mock sentiment, Dorothy

Dorothy Davenport, una vecchia attrice, assisteva alla scena dai bordi del teatro di posa e durante le prove, alzando lo sguardo, con sorpresa vidi che piangeva. «Lo so che dovrebbe far ridere» mi disse poi «eppure a me viene voglia di piangere». Fu, questa, la conferma di una cosa che sapevo già: ero in grado di suscitare il pianto, oltre che il riso.

Charles Chaplin, *La mia autobiografia*, Mondadori, 1964

Davenport, an old actress, was on the sidelines watching the scene, and during rehearsal I looked up and to my surprise found her in tears. «I know it's supposed to be funny» she said, «but you just make me weep». She confirmed something I already felt: I had the ability to evoke tears as well as laughter.

Charles Chaplin, *My Autobiography*, Bodley Head, 1964

MABEL'S BUSY DAY Usa, 1914 Regia: Charles Chaplin, Mabel Normand

■ **Tit.:** Charlot e le salsicce; **Scen.:** Mabel Normand; **E:** Frank D. Williams; **Int.:** Charles Chaplin (il «portoghese»), Mabel Normand (Mabel), Chester Conklin (sergente di polizia), Slim Summerville (poliziotto), Harry McCoy (il ladro di hot dog), Wallace MacDonald (spettatore), Al St. John (poliziotto), Charles Parrott [Charley Chase], Mack Sennett, Henry Lehrman (spettatori), Billie Bennett, Edgar Kennedy; **Prod.:** Keystone Film Company ■ 35mm. L.: 304 m. D.: 17' a 16 f/s. **Bn.** Didascalie inglesi / English intertitles ■ **Da:** Cineteca di Bologna, British Film Institute - National Film and Television Archive e Lobster Films ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2005 / Print restored at L'Immagine Ritrovata in 2005

Mabel's Busy Day è ampiamente segnato da un umorismo ambiguo in cui si mescolano falloccrazia e aggressività. Lungo tutto il film assistiamo a molestie e dimostrazioni maschiliste alle quali si lasciano andare gli uomini nei confronti delle donne. (...) In questi comportamenti si mescolano un'evidente misoginia e un velato sadismo, abbastanza tipici di molti film Keystone di questo periodo in cui, nello stile slapstick, le donne – comprese le “eroine” – erano maltrattate o disprezzate e in questo modo svilite dal mondo maschile.

Thierry Georges Mathieu, *La naissance de Charlot. Keystone - 1914*, n.10, Ars Regula, 2001

Mabel's Busy Day is frequently sullied by an ambiguous humour that mixes phallocracy with open aggression. Demonstrations of male pride and fear pervade the film in the interplay between the male and female characters. This behaviour demonstrates an undeniable level of misogyny and a significant dose of lightly veiled sadism. This is fairly typical of many of the Keystone films of this period in which women, including the heroines, were mistreated, despised and debased by the male world through slapstick.

Thierry Georges Mathieu, *La naissance de Charlot. Keystone - 1914*, n.10, Ars Regula, 2001

KID AUTO RACES AT VENICE Usa, 1914 Regia: Henry Lehrman

■ **Tit.:** Charlot si distingue; **Scen.:** Henry Lehrman, Reed Heustis; **E:** Enrique Juan Vallejo, Frank D. Williams; **Int.:** Charles Chaplin (il vagabondo), Henry Lehrman (regista), Frank D. Williams (operatore), Billy Jacobs, Thelma Salter, Charlotte Fitzpatrick, Gordon Griffith; **Prod.:** Keystone Film Company ■ 35mm. L. 147 m. D.: 7' a 16 f/s. **Bn.** Didascalie inglesi / English intertitles ■ **Da:** British Film Institute - National Film and Television Archive

Il film dura solo quattro minuti, ed è costituito da una semplice trovata che viene ripetuta per tutto il filmato. L'“ubriaco” continua a gignoneggiare davanti alla macchina da presa, diventando sempre più aggressivo e deciso a ignorare le proteste del regista. Quando la troupe cinematografica cerca di riprendere la fine della gara, lui corre saltellando in mezzo alla strada, muovendo le braccia come le ali di un uccello, finendo per inciampare sul traguardo; poi un gruppo di bambini passa tra lui e la macchina da presa, e lui li spinge via; e quando il regista lo spinge fuori dai piedi, lui saltella e balla al margine dell'inquadratura e fa una linguaccia. Alla fine, riesce a “rovinare” ogni singola scena del filmato.

“Lui” è ovviamente Charlie Chaplin, e il film è *Kid Auto Races at Venice*, un pietra miliare minore nella storia del cinema, perché contiene la prima apparizione di Chaplin nei panni del vagabondo.

James Naremore, *Film Quarterly*, Winter 1984-85

The film is only about four minutes long, and it consists of nothing more than this single gimmick, repeated over and over. The “drunk” keeps hamming it up for the camera, growing ever more aggressive and determined to ignore the director. When the camera crew tries to photograph the end of the race, he comes running and skipping down the middle of the street, flapping his arms like a bird, tripping over the finish line; when stray kids wander between him and the camera, he shoves them in the face; when the director starts knocking him out of the way, he dances around in little circles at the periphery of the shot and sticks out his tongue. Ultimately he “spoils” every scene in the newsreel.

He is of course Charlie Chaplin, and the film is *Kid Auto Races at Venice*, a minor landmark in cinema history because it is the first film in which Chaplin appeared in the costume of the Tramp.

James Naremore, *Film Quarterly*, Winter 1984-85

MABEL AT THE WHEEL Usa, 1914 Regia: Mabel Normand, Mack Sennett

■ **T.it.:** *Mabel al volante*; **Scen.:** Mabel Normand, Mack Sennett; **E:** Frank D. Williams; **Int.:** Charles Chaplin (il cattivo), Mabel Normand (Mabel), Harry McCoy (pilota), Chester Conklin (padre di Mabel), Mack Sennett (cronista), Edgar Kennedy (spettatore), William Hauber (co-pilota di Mabel), Mack Swain, Alice Davenport (spettatori), William A. Seiter, Fred Mace, Joe Bordeaux; **Prod.:** Keystone Film Company ■ 35mm. L.: 441 m. D.: 21' a 18 f/s. **Bn.** Didascalie inglesi / English intertitles ■ **Da:** National Film and Television Archive – British Film Institute

Se la personalità del nostro Charlot-vagabondo appena nato è intrisa di violenza non sarà sbagliato vedere nel personaggio di *Mabel at the Wheel* un'estensione di questa caratteristica che molti non mancano di condannare. Questo ruolo di cattivo – e un cattivo molto particolare – si pone a margine di ciò che potremmo chiamare più tardi il ciclo Charlot. La ferocia, la vendetta premeditata, l'odio distruttivo presenti in questo film, concepito e diretto da Mack Sennett e Mabel Normand, non hanno molti legami con lo spirito di pantomima e di *burlesque* poetico che Chaplin tenta di sperimentare nelle commedie in cui è uno Charlot in procinto di divenire il vagabondo leggendario che conosciamo.

Thierry Georges Mathieu, *La naissance de Charlot. Keystone - 1914*, n.6, Ars Regula, 2001

A FILM JOHNNIE Usa, 1914 Regia: George Nichols

■ **T.it.:** *Charlot fa del cinema*; **Scen.:** Craig Hutchinson; **E:** Frank D. Williams; **Int.:** Chaplin (l'attrezzista), Virginia Kirtley (la ragazza della Keystone), Minta Durfee (l'attrice), Mack Sennett (il regista), Mabel Normand (Mabel), Ford Sterling (Ford), Roscoe "Fatty" Arbuckle; **Prod.:** Keystone ■ 35mm. D.: 15' a 18 f/s. **Bn.** Didascalie inglesi / English intertitles ■ **Da:** National Film and Television Archive – British Film Institute

A Film Johnnie fu una cosetta da poco, girata nello studio, ma come altri film successivi di Chaplin (*The Masquerader*, *His New Job* e *Behind the Screen*) ci offre quadretti evocativi di come si viveva e si lavorava nei vecchi studios americani. Charlot va al cinema e s'innamora della star; la cerca alla Keystone, dove combina una serie di guai durante le riprese di un film; scoppia un incendio e Charlot viene innaffiato dai pompieri. Con una gag piacevolmente surreale, si torce le orecchie e ne fa uscire un getto vendicativo con cui inonda a sua volta i pompieri.

David Robinson, *Chaplin. La vita e l'arte*, Marsilio, 1985

THE PROPERTY MAN Usa, 1914 Regia: Charles Chaplin

■ **T.it.:** *Dietro le quinte*; **E:** Frank D. Williams; **M.:** Charles Chaplin; **Int.:** Charles Chaplin (trovarobe), Phyllis Allen (Hamlena Fat), Alice Davenport (attrice), Charles Bennett (marito di Hamlena), Norma Nichols (artista del vaudeville), Joe Bordeaux (attore anziano), Harry McCoy (ubriaco), Lee Morris (spettatore), Jess Dandy (Garlico), Joseph Swickard (anziano aiutante di scena), Joe Bordeaux (attore anziano), Gene Marsh (assistente di Garlico), Vivian Edwards, Cecile Arnold (Goo Goo Sister), Mack Sennett, Frank Opperman, George "Slim" Summerville (spettatori); **Prod.:** Keystone Film Company ■ 35mm. D.: 27' a 18 f/s. **Bn.** Didascalie inglesi / English intertitles ■ **Da:** National Film and Television Archive – British Film Institute

Lo Charlot di *The Property Man* non è più quello plasmato da Sennett nei primi mesi di attività di Chaplin agli studi Keystone, è una nuova ispirazione e una diversa maturità si fanno avanti e sono fin d'ora indizi dei più compiuti film futuri. Certo, questo "Charlot" ha conservato il suo temperamento da attaccabrighe che ama flirtare e, in un certo senso, il suo stato di uomo libero. Dietro le quinte come sulla scena non tarderanno a comparire il suo spirito beffardo e la sua natura vendicativa, risponderà ai colpi rilanciando e creerà uno scompiglio terribile nel teatro, perfino tra il pubblico, completando le sue avventure con un annaffiamento collettivo degno della scuola burlesque di Sennett.

Thierry Georges Mathieu, *La naissance de Charlot. Keystone - 1914*, n.11, Ars Regula, 2001

If the character of the newborn Charlot-tramp was extremely violent it would not be incorrect to see an extension of this quality, a quality that many have criticised, in the character in *Mabel at the Wheel*. This bad guy role – a very particular kind of bad guy – stands on the edge of what has later come to be known as the Charlot cycle. But the cruelty, premeditated revenge and destructive hate of this film, written and directed by Mack Sennett and Mabel Normand, has little to do with the pantomime spirit and burlesque poetics that Chaplin experimented with in the comedies in which he gradually turned into the legendary tramp we all know and love.

Thierry Georges Mathieu, *La naissance de Charlot. Keystone - 1914*, n.6, Ars Regula, 2001

A Film Johnnie was an elementary affair, shot around the studio but, like Chaplin's later films, *The Masquerader*, *His New Job* and *Behind the Screen*, gives us evocative glimpses of life in the early Californian studios. Charlie goes to the cinema and falls for the star of the film. He then pursues her to the Keystone Studios, where he causes havoc among the productions. Fire breaks out and he is squirted by the fire brigade. In a crazy, funny little gag, he twists his ears and thereby gives the fireman a retaliatory squirt. David Robinson, *Chaplin. His Life and Art*, William Collins, 1985

The Charlot of *The Property Man* is no longer the character moulded by Sennett during Chaplin's first months at the Keystone studios. A hewfound inspiration and a different maturity come to the fore hinting at the more accomplished future films. This "Charlot" has of course maintained the characteristics of troublemaker who loves to flirt and, in a way, his status as a free man. His mocking spirit and vindictive nature soon appear behind the scenes as well as on stage, he answers the blows by raising the stakes and creates a terrible commotion in the theatre, even amongst the audience, completing his adventures with a collective watering worthy of Sennett's burlesque school.

Thierry Georges Mathieu, *La naissance de Charlot. Keystone - 1914*, n.11, Ars Regula, 2001

GENTLEMEN OF NERVE Usa, 1914 Regia: Charles Chaplin

■ Lit.: Charlot e Mabel alle corse; Scen.: Charles Chaplin; E: Frank D. Williams; Int.: Charles Chaplin (il «portoghese»), Mack Swain (Ambrose), Mabel Normand (Mabel), Chester Conklin (Walrus), Phyllis Allen (sua moglie), Glen Cavender (Poliziotto), Alice Davenport (cameriera), Slim Summerville, Cecile Arnold, Frank Hayes, Charles Parrott [Charley Chase], Gene Marsh, Harry McCoy, Vivian Edwards, Fred Fishback, Tammany Young, Joe Bordeaux, Billy Gilbert, Bill Hauber (spettatori), Dixie Chene; Prod.: Keystone Film Company ■ 35mm. L.: 314 m. D.: 17' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Gentleman of Nerve è sicuramente uno dei film Keystone di Chaplin più violenti (con sputi, spintoni, morsi e bruciature che si aggiungono ai soliti calci e pugni) e uno dei meno originali. (...) Ciononostante, il film contiene anche una sequenza comica molto divertente (Mack alle prese con la staccionata) che sfrutta abilmente montaggi incrociati e una serie di gag memorabili: ad es. Charlie che cerca di entrare nel circuito camminando all'indietro, e poi il furto della soda, e la sua casuale "prontezza" ad aiutare Mabel in difficoltà.

Harry M. Geduld, *Chapliniana*, Bloomington & Indianapolis, 1987

Gentleman of Nerve is, admittedly, one of Chaplin's most violent Keystones (spewing, stomping, biting, and burning as well as the usual kicks and punches) and one of his least original (...). However, the film does have one very funny slapstick sequence (Mack in the fence hole) using fluent cross-cutting, and several new gags that are memorable: i.e., Charlie trying to get into the racetrack by walking backward, his theft of soda pop, and his casual "preparation" to help Mabel in distress.

Harry M. Geduld, *Chapliniana*, Bloomington & Indianapolis, 1987

TILLIE'S PUNCTURED ROMANCE Usa, 1914 Regia: Mack Sennett

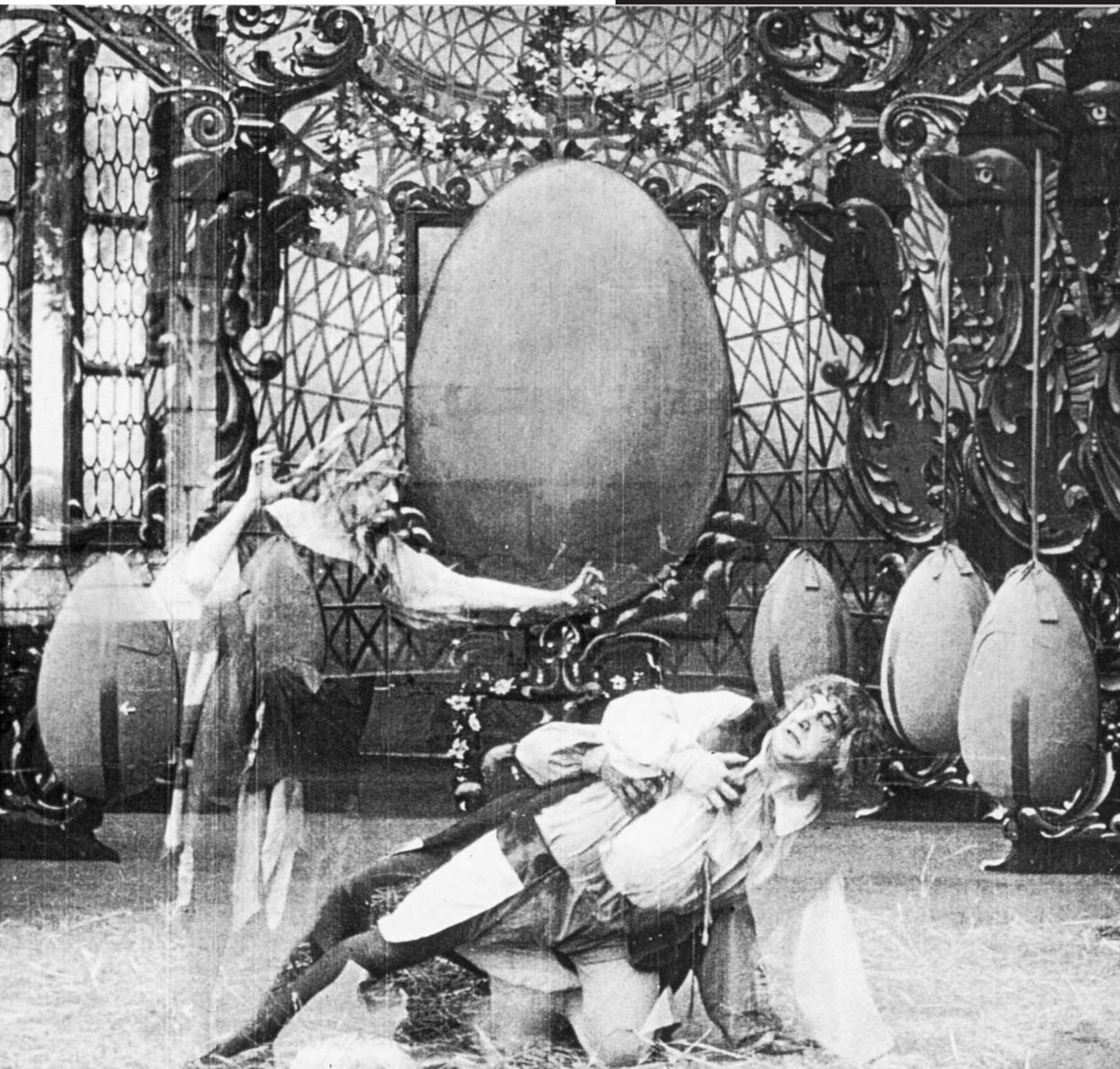
■ T. it.: Il romanzo di Tillie / L'odissea di Charlot; Sog.: dalla commedia musicale "Tillie's Nightmare" di Edgar Smith e A. Baldwin Sloane; Scen.: Hampton Del Ruth, Mack Sennett; E: Hans E. Koenekamp, Frank D. Williams; Int.: Marie Dressler (Tillie Banks), Charles Chaplin (Charlie), Mabel Normand (Mabel), Charles Bennett (Douglas Banks), Mack Swain (John Banks), Chester Conklin (Mr. Whoosis), Edgar Kennedy, Charles Parrott [Charley Chase], Charles Murray; Prod.: Mack Sennett per Keystone Film ■ 35mm. L.: 1688 m. D.: 85' a 18 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: UCLA Film and Television Archive ■ Copia restaurata nel 2004, in collaborazione con BFI-National Film and Television Archive e grazie al contributo di UK Film Council, the Film Foundation e the National Film Preservation Foundation / Print restored in 2004, in cooperation with the BFI-National Film and Television Archive. Preservation made possible thanks to UK Film Council, the Film Foundation and the National Film Preservation Foundation

Grazie a un cast di sole stelle e a una miscela frizzante di ricercatezza e gag immediate, *Tillie's Punctured Romance* è un film di riferimento nella storia del cinema per diverse ragioni. Oltre a rappresentare il debutto su grande schermo di Marie Dressler, nonché il primo lungometraggio di Mabel Normand e di Charlie Chaplin, questo film è ritenuto la prima commedia in lungometraggio della storia. La sua reputazione negli anni ha sofferto perché del film erano disponibili solo versioni ridotte e con tagli sostanziali. Il restauro di *Tillie's Punctured Romance* ne offre ora una versione curiosamente ibrida. Gran parte dell'azione è ripresa frontalmente in studio, il che testimonia l'esperienza teatrale di Dressler e le radici di Chaplin nel music-hall. Ma ci sono anche molte scene girate in esterni, e Sennett sfrutta abilmente fino a quattro diverse location. L'ultimo rullo del film è un crescendo comico: uno scontro a torte in faccia che si trasforma in confusione generale quando Tillie spara indiscriminatamente con una pistola e culmina in un inseguimento farsesco su un molo con i Keystone Kops impegnati per mare e per terra.

David Pendleton

With its all-star cast and fizzy blend of sophistication and flat-out slapstick, *Tillie's Punctured Romance* is a landmark in film history for several reasons. Besides providing Marie Dressler with her screen debut and being the first feature film for both Mabel Normand and Charlie Chaplin, it is believed to be the first feature-length comedy film ever. The film's reputation suffered over the years as it was available only in drastically re-cut and shortened versions. The restored *Tillie's Punctured Romance* reveals itself as an interesting hybrid. Much of the action is staged frontally on sets, as befits Dressler's theatrical experience and Chaplin's music-hall roots. At the same time, many scenes are shot on location, and Sennett intercuts deftly between as many as four different locations. The film's final reel is a comedic crescendo, building from a brief pie fight to mayhem caused by Tillie firing a pistol indiscriminately, culminating with a farcical chase on a pier featuring the Keystone Kops on land and sea.

David Pendleton



Giovedì mattina di dieci anni fa, il 28 luglio 1995 per essere precisi, sullo schermo della piccola sala del Nederlands Filmmuseum la *Bella Addormentata* si addormentò. Taglio, didascalia (in tedesco): “Cent’anni dopo. Partenza per la caccia”. Questa notizia ci colpì come un fulmine; impossibile opporre resistenza; *fait accompli*.

Secondo il salmo 90, davanti a Dio mille anni sono come un giorno. Noi invece abbiamo fatto l’esperienza che cento anni sono una giunta in un film Pathé del 1908.

Ora, dieci anni dopo, il confine del 1895 è per noi ancora ben percepibile: la fine di un passato senza cinema e l’inizio di quel passato che possiamo vedere nei film, poiché vi vennero realizzate delle pellicole e delle riprese cinematografiche. (Questo spartiaque diventerà un fatto storico-astratto nel momento in cui nessuno si ricorderà più di persone che ricordino il tempo prima del 1895).

Ora, dal 1995 in poi, esistono per ogni anno i film di cento anni fa. La *Bella Addormentata* non ha bisogno della macchina del tempo per addentrarsi nel futuro, ci arriva nel sonno, come tutti noi del resto che ci arriviamo un pochino ogni notte. Mi piace immaginare che qualcuno nel 1905 si sia appisolato al cinema giusto all’inizio di una giunta per poi risvegliarsi puntualmente cento anni dopo, qui a Bologna al *Cinema Ritrovato*, nello stesso film ma all’altro lato della giunta, e ne continui tranquillamente la visione fino alla fine.

Che sono dieci anni? Dal 1895 al 1905, e dal 1905 al 1915, il cinema cambia enormemente. E quanto e cosa cambia in un solo anno, dal 1904 al 1905? All’inizio di questo mio lavoro mi chiedevo se la struttura del programma dovesse rimanere uguale a quella dell’anno precedente, o se fosse necessario ripensarla del tutto. Le “scene” o “quadri” del 1904 erano in contatto diretto con le altre forme di spettacolo – il varietà, la lirica, i cortei, la proiezione di immagini fisse di vedute pittoresche e le attualità da panopticum. Questi nessi valgono anche per il 1905, ma in forma recessiva, costituendone solo uno dei tanti aspetti. Nel suo insieme la produzione è diversa, ha un’identità cinematografica ormai consolidata e fa un uso sapiente di mezzi ed effetti.

Le più lunghe *scènes de plein air* offrono ora per oltre 200 metri un programma vario e ricco: ecco, pronto all’uso, il futuro formato del cinegiornale. Nelle *scènes dramatiques* o *comiques* (che Méliès nel suo scritto sui quattro generi delle *vues cinématographiques* del 1906-1907 annoverava tra le *vues composées* o *de genre*) determinati procedimenti formali vengono perfezionati e standardizzati tramite la loro applicazione sistematica. I brevi film “fisionomici” trasformano il primo piano in routine. Protagonisti di ogni genere si inseguono sullo schermo nelle permutazioni innumerevoli del *chase film* che toccano tutti i registri, da allegro e divertente a minaccioso e fatale. E il nostro occhio attento segue le linee di movimento di persone, veicoli, valigie o cani da inquadatura a inquadatura conferendo loro continuità. Il gioco calcolato dell’anticipazione crea suspense ed empatia. In Francia, film più

One Thursday morning ten years ago – 28 July 1995, to be precise – on the screen of the small cinema of the Nederlands Filmmuseum, *Sleeping Beauty* fell asleep. Cut; intertitle (in German): “One hundred years later. Departure for the hunt.” We sat there thunderstruck. *Fait accompli*; resistance impossible. Psalm 90 says that a thousand years are as one day in the sight of God. But there, in that cinema, a hundred years were a splice in a Pathé film of 1908.

Now, ten years later, the frontier of 1895 is still quite perceptible for us: the end of the era without cinema, and the beginning of the era that could be filmed. (This watershed will turn into an abstract historical fact when nobody remembers people who lived prior to 1895.)

Now, from 1995 onwards, for every year there are films of 100 years ago. *Sleeping Beauty* does not need a time machine to arrive in the future; she gets there in her sleep, as all of us do on a minor scale every night. Imagine that someone has fallen asleep in 1905 while watching a film, just at the start of a splice, and wakes up 100 years later, here in Bologna at the *Cinema Ritrovato*, in the same film but on the other side of the splice, and sees the film until the end.

What are ten years? From 1895 to 1905, and again from 1905 to 1915, cinema changed enormously. What, and how much, changed in a single year, from 1904 to 1905? Starting to work on 1905 I asked myself whether the structure of the program could or should stay the same as last year, or whether it had to be completely different. The “pictures” of 1904 were in direct contact with other forms of entertainment: variety, opera, parades, series of slides, and the actualities of the Panopticum. This relationship still exists in 1905, but in a recessive form, as one among many aspects. On the whole the production has a different texture; it gives the feeling of a consolidated cinematographic identity, and uses its means and effects expertly.

The longest *scènes de plein air* now offer in 200 metres a rich and varied program: the newsreel format is ready for future use. In the *scènes dramatiques* or *comiques* (which Méliès, in his text on the four genres of *vues cinématographiques* of 1906-1907, counted among the *vues composées* or *de genre*), a number of formal procedures are perfected and standardized through their systematic application. The short “physiognomical” films transform the close-up into a routine. All sorts of protagonists pursue each other across the screen, in countless variations of the chase film that encompass all registers, from the cheerful and funny to the threatening and fatal. And our attentive eye follows the trajectories of people, vehicles, suitcases, or dogs from shot to shot, bestowing continuity upon them. The calculated game of anticipation creates suspense and empathy. In France the longest and most expensive films were produced in the *féerie* genre, the fairytale film.

The production is anonymous, serial, and without stars, authors, or single masterpieces. No film of that period contains all its meaning, since that is found in part outside the film, in the position it

lunghe e dispendiosi vengono prodotti per il genere della *féerie*, il film fiabesco.

Nel suo insieme la produzione è anonima, seriale, senza star, senza autore, senza singoli capolavori. Nessun film di quegli anni contiene tutto il suo significato, ch  quello si trova in parte fuori dal film, nella posizione che occupa all'interno del programma che compone uno spettacolo cinematografico. Ogni film di quegli anni   a priori pensato e girato come una frazione di un programma di circa dodici, quindici *scènes*. Le lunghezze – da 20 m a 280 m – e i generi sono correlati alle singole posizioni nella sequenza del programma. Perci , invece di "film", si dovrebbero usare i termini dell'epoca come "*scène*" o "quadro" che indicano il carattere parziale di quei film. Un quadro cinematografico ha una determinata tonalit  (comparabile agli *affetti* dell'opera lirica del Barocco); non   complesso. La complessit  della cinematografia del 1905 risiede solamente nel programma completo. Ritengo che questa incompleteness intrinseca del singolo quadro (e la confusione con un "film") sia il motivo principale per cui questo materiale viene mal compreso e trascurato, bench  il periodo dal 1895 al 1915 rappresenti l'epoca pi  dinamica e varia della storia del cinema.

Per il 1904 il problema principale era di trovare abbastanza materiale per realizzare i programmi previsti, quest'anno il problema principale era di trovare delle copie decenti. Considerando solo la quantit  di titoli sopravvissuti, la produzione del 1905   piuttosto ben conservata, considerando invece la qualit  di gran parte delle copie a disposizione, lo stato di conservazione   disastroso e sarebbe ora di avviare un lavoro di conservazione sistematico, di portata ampia, con un standard estetico ambizioso. Probabilmente gioverebbe a un tale progetto pensare non solo in termini di genere, ma anche nei termini delle posizioni nella programmazione d'epoca e delle tonalit , vale a dire restaurare i singoli titoli tenendo presente dei programmi completi e complessi, dalla *scène de plein air* iniziale alla comica finale.

I film del 1905, dichiara il titolo della nostra sezione. Si potrebbe altrimenti dire i film Path  del 1905, considerata la maggioranza assoluta di titoli Path  nei programmi. Per questo abbiamo dedicato due appuntamenti anche ad altre case di produzione: la Parnaland, presentata venerd  8 da Camille Blot-Wellens e la Alberini e Santoni, presentata domenica 3 dalla AIRSC, dopo un programma d'epoca con *La presa di Roma*. A conclusione della sezione, Roland Cosandey presenter  sabato 9 un programma monografico su un genere: le attualit .

Vorrei ringraziare le molte persone ed amici che hanno reso possibile la sezione 1905, che con oltre 100 titoli   un festival nel festival.

I programmi riportati nel catalogo possono subire leggeri cambiamenti.

Mariann Lewinsky

occupied within the complete program of a cinematographic show. Every film of those years is a priori conceived and produced as a fraction of a program of around 12 or 15 *scènes*. The lengths (from 20 to 280 metres) and the genres are correlated to their position in the sequence of the program. Therefore, instead of "film" we should use historical terms like "scene" or "picture", which imply the notion of being a component. A cinematographic "picture" has a specific tonality (comparable to the *affects* of Baroque opera); it is not complex. The complexity of the cinematography of 1905 is only revealed via a complete program. I believe that this intrinsic incompleteness of the single "picture" (and the confusion with a "film") is the main reason for the misunderstanding and neglect of this material, even though the period from 1895 to 1915 is undoubtedly the most dynamic and varied in the history of cinema.

If last year the main problem was finding sufficient material from 1904, this year the problem was finding decent copies. The survival ratio of the production of 1905 is quite good, considering the number of titles still in existence, but the general level of conservation is appalling. It is time to launch a restoration campaign for the films of cinema's first decades. It would probably benefit such a project to think not only in terms of genres but also in terms of tonalities and their positions in a program of the period. A single film should be considered and restored bearing in mind the overall complexity of a complete program, from the initial *scène de plein air* to the final comic scene.

The title of our section is "The Films of 1905". It comes close to being "The Path  Production of 1905". To compensate for the strong preponderance of Path  films, we have dedicated two programs to other production companies: Parnaland, presented on Friday 8 July by Camille Blot-Wellens, and Alberini e Santoni, presented on Sunday 3 July by the AIRSC, following a period program with *La presa di Roma*. To conclude the section, on Saturday 9 July Roland Cosandey will present a monographic program on *scènes d'actualités* (the Urban Catalogue of 1905 uses correspondingly the descriptive terms "actual pictures", "historic pictures", or "war pictures").

I would like to thank all those who have made the 1905 section possible. With over 100 films, it is its own film festival.

Please note that the programs as listed in the festival catalogue may undergo slight changes.

Mariann Lewinsky

Tempo e racconto I

Nel 1905 Albert Einstein, seduto alla scrivania della sua stanza a Berna, elaborava la teoria della relatività. E già, che cosa dice quella teoria? Il tempo è relativo? Tempo uguale a movimento? Energia uguale a luce per tempo al quadrato? O forse al rettangolo? “Energia più tempo uguale a luce in movimento in un rettangolo...” - sì, così all'incirca è giusto.

Le riprese panoramiche e le carrellate, attraverso il movimento della cinepresa, cambiano continuamente il campo dell'immagine nello scorrere continuo del tempo. Nelle trasformazioni, un sottogenere delle *scènes à trucs*, in un campo d'immagine fisso avvengono dei cambiamenti. I trucchi delle *scènes à trucs* rendono questi movimenti indipendenti dal tempo reale, e nel caso più semplice, contrapposti. Congruenza con il tempo reale, continuità e discontinuità sono strutture puramente temporali, e una di esse si avvera per forza di cose in ogni attimo del film. In aggiunta alla progressione normale del tempo, l'anticipazione, il ricorso e le relazioni di causa ed effetto possono installare tempi interni: nasce così il tempo del racconto.

Time and narrative I

In 1905 Albert Einstein sat at his desk in Berne and formulated the theory of relativity. Again, what did that theory say? That time is relative? That time equals movement? That energy equals light multiplied by time squared? Or perhaps rectangled? “Energy plus time equals light moving in a rectangle...” – yes, that's about right.

The panorama, with its camera movement, continually changes the image's field in the continuous flow of time. In the transformations, a sub-genre of the *scènes à trucs*, changes occur in a fixed image field. The tricks of the *scènes à trucs* render these movements independent from real time, and in the simplest case, opposed.

Congruence with real time, continuity and discontinuity, are purely temporal structures, and one of them is inevitably given in any moment of a film. Besides temporal progression, the anticipation and relationships of cause and effect can install an internal organization of time, thus creating the time of the narrative.

Parte prima: Introduzione e proiezione di fotografie della Collezione Brunetta / First Part: Introduction and screening of photographs from the Collezione Brunetta

MITCHELL AND KENYON 291: WHITSUNTIDE FAIR AT PRESTON Gb, 1906 ■ Prod.: Mitchell and Kenyon ■ 35mm. L.: 20 m. Bn ■ Da: British Film Institute - National Film and Television Archive

Parte seconda: L'immagine è mobile / Second Part: Image in Motion

EEN SPOORWEGTOCHTJE IN ZWITSERLAND (Voyage en Suisse - L'Engadin) Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L. or.: 95 m. Bn ■ Da: Nederlands Filmmuseum

FRAMMENTO SENZA TITOLO (forse / possibly “Le garde fantôme”) Francia, 1905 Regia: Gaston Velle ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 61 m. Col ■ Da: Filmarchive, Austria

PANORAMA FROM THE ROOF OF THE TIMES BUILDING, NEW YORK Usa, 1905 ■ Prod.: American Mutoscope & Biograph Co. ■ 35mm. L.: 88 m. Bn ■ Da: Library of Congress

CRÉATIONS RENVERSANTES Francia, 1905 Regia: Segundo de Chomón ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 50 m. Col ■ Da: Archives Françaises du Film

Parte terza: Il tempo è mobile / Third Part: Time in Motion

SCHIFF AUF DEM NIL (Bateaux sur le Nil) Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 30 m. Bn ■ Da: British Film Institute - National Film and Television Archive

LA RUCHE MERVEILLEUSE Francia, 1905 Regia: Gaston Velle ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 75 m. Col ■ Da: Nederlands Filmmuseum

CACHE-TOI DANS LA MALLE! Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 96 m. Bn ■ Da: Cinémathèque Suisse ■ Copia stampata nel 2005 / Printed in 2005

LA PERRUQUE Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 38 m. Bn ■ Da: Archives Françaises du Film

LES TROIS PHASES DE LA LUNE Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 41 m. Col ■ Da: Filmarchive, Austria

Un programma d'epoca in onore del 1905 italiano

“Ricostruzione storica in 3 parti e 8 quadri” della rappresentazione del Reale Cinematografo Gigante Spina a Fano, 18 Dicembre 1905

Dal 14 al 21 dicembre 1905 il “Reale Cinematografo Gigante Spina” era in trasferta presso il Teatro della Fortuna a Fano. Tra i film dei cinque spettacoli previsti vi erano *Rescued by Rover* (*Bobby il cane salvatore*) e, la sera del 18 dicembre, *La presa di Roma*, la “ricostruzione storica in sette quadri” di Filoteo Alberini.

Nel 1905 la casa di produzione Alberini e Santoni (che l'anno successivo si sarebbe trasformata in Cines) produsse *La presa di Roma*; questo titolo e l'anno 1905 segnano l'inizio dell'industria cinematografica italiana. Quest'anniversario noi lo celebriamo con la ricostruzione di un programma storico contenente *La presa di Roma*. Quattro degli otto film sono originali; di tre di loro non è stato possibile trovare delle copie e perciò sono stati sostituiti con altri film dello stesso genere. Il titolo che precedeva *La presa di Roma* era inizialmente *Les milles et une nuit* di Méliès, che per motivi di diritti ha dovuto essere sostituito con una *féerie* della Pathé. Mancano purtroppo i lunghi intermezzi musicali.

Uno spettacolo cinematografico del 1905 offre il massimo di varietà e segue il principio di “uno per genere, e alla fine (della prima parte del programma e della proiezione) una *scène comique*”. Probabilmente questo è il modo migliore per presentare e vedere i film del 1905.

Parte prima / First Part

EN TERRE SAINTE-JÉRUSALEM Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 100 m. Bn ■ Da: British Film Institute - National Film and Television Archive

LA DANSE DU “KICKAPOO” Francia, 1904 Regia: Gaston Velle ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 56 m. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

DELHI, DIE GROSSE STADT IN VORDERINDIEN (Delhi, grande ville de l'Inde supérieure) Francia, 1909 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 65 m. Pathécolor ■ Da: British Film Institute - National Film and Television Archive

AU PAYS DES GLACES Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 116 m. Col ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

OPÉRATION CHIRURGICALE Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 55 m. Bn ■ Da: British Film Institute - National Film and Television Archive

Parte seconda / Second Part

LA POULE AUX ŒUFS D'OR Francia, 1905 Regia: Gaston Velle, Segundo de Chomón ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 275 m. Col ■ Da: Filmmuseum Española e Nederlands Filmmuseum

Parte terza / Third Part

LA PRESA DI ROMA Italia, 1905 Regia: Filoteo Alberini ■ Prod.: Alberini e Santoni ■ 35mm. L. or.: 250 m. (7 quadri). L.: 75 m. (4 quadri). Bn ■ Da: Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale ■ Copia restaurata nel 1994 a cura del Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale in collaborazione con la Cineteca Italiana di Milano

DIX FEMMES POUR UN HOMME Francia, 1905 Regia: Georges Hatot ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 105 m. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

A period program in honour of a century of Italian cinema industry

“Historical reconstruction in 3 Parts and 8 Pictures” of the Program of the Reale Cinematografo Gigante Spina in Fano, 18 December 1905

From 14-21 December 1905, the “Reale Cinematografo Gigante Spina” was on tour at Fano's Teatro della Fortuna. Among the films in the five scheduled screenings there was *Rescued by Rover*, and, on the evening of 18 December, *La presa di Roma*, the “historical reconstruction in seven scenes” by Filoteo Alberini.

In 1905 the Alberini and Santoni company (which became Cines the following year) produced *La presa di Roma*. This film, and the year 1905, mark the beginning of the Italian cinema industry. We are celebrating this anniversary with the reconstruction of a historical program featuring *La presa di Roma*. Four of the eight titles are original. For three other films no copies could be found, so they have been replaced with productions of the same genre. The film which originally preceded *La presa di Roma* was *Les milles et une nuit* by Méliès; due to rights issues this has had to be replaced by a Pathé *féerie*. Unfortunately, the long musical interludes are missing.

A 1905 cinematographic show offered the utmost variety, and followed the principle of “one of each genre, and at the end (of the first part of the program and of the screening) a *scène comique*”. This is probably the best way to present and see the films of 1905.

PROGRAMMA 3 / PROGRAM 3

Macchie e combinazioni

La produzione intorno al 1905 fa uso di procedimenti che scompariranno in seguito o che saranno camuffati fino all'impercettibilità. Come ad esempio il passaggio diretto dalla scenografia reale al *décor* dipinto. Oppure la compenetrazione reciproca tra finzione e non finzione: una *scène de plein air* viene resa parzialmente fittizia con una piccola messa in scena alla quale possono partecipare tutti i presenti provando un visibile e assolutamente non fittizio piacere. Oppure il contrasto tra la scenografia bidimensionale antirealistica popolata dai corpi vivi tridimensionali degli attori. Invariato dal 1905 fino ad oggi l'effetto suscitato dalla biancheria intima femminile. Là dove appare sullo schermo si allarga una macchia di non finzione.

Blots and combinations

Film production around 1905 used procedures that subsequently disappeared or were rendered imperceptible. For example, switching from real backgrounds to painted *décor*. Or the combination of fiction and non-fiction: a *scène de plein air* is rendered partially fictitious with a slight *mise-en-scène*, and all those present participate with a visible and absolutely unfeigned pleasure. Or the contrast between two-dimensional, anti-realistic scenery populated by three-dimensional live actors. However, the effect caused by ladies' underwear remained unchanged from 1905 onwards – wherever it appears on screen a blot of non-fiction spreads.

Parte prima / First Part

DE MESAVENTURE VAN EEN FRANSCH HEERTJE ZONDER PANTALON AAN HET STRAND TE ZANDVOORT Olanda, 1905 ■ F.: Albert Mullens; Int.: Willy Mullens; Prod.: Albert Frères ■ 35mm. L.: ca. 100 m. Bn ■ Da: Nederlands Filmmuseum

[PLONGEURS] Gb, 190? ■ Prod.: Warwick Trading Co. ■ 35mm. L.: 31 m. ■ Da: Cinémathèque suisse

UN DRAME EN MER Francia, 1905 Regia: Gaston Velle ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 160 m. Col ■ Da: Nederlands Filmmuseum ■ Copia stampata nel 2005 / Printed in 2005

LE MÂT DE COCAGNE Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 25 m. Bn ■ Da: Archives Françaises du Film

Parte seconda / Second Part

LE RAID PARIS-MONTE CARLO EN DEUX HEURES Francia, 1905 Regia: Georges Méliès ■ Prod.: Star Film, Méliès ■ 35mm. L.: 280 m. Bn ■ Da: British Film Institute - National Film and Television Archive

CHILDREN PLAYING AT WAR (Guerre enfantine) Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 70 m. Bn ■ Da: British Film Institute - National Film and Television Archive

Parte terza / Third Part

QUADRILLE DES CLODOCHES Francia, 1903 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L. oz: 35 m. Bn ■ Da: Cinémathèque suisse

L'ENVERS DU THÉÂTRE Francia, 1903 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 36 m. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

L'INDISCRET MYSTIFIÉ Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 50 m. Bn ■ Da: Nederlands Filmmuseum

LA JOUEUSE ENRAGÉE Francia, 1905 ■ 35mm. L.: 19 m. Bn ■ Da: Archives Françaises du Film

DIE BLUME DER KASBAH Italia, 190? ■ Prod.: Ambrosio Film ■ 35mm. L.: 10 m. ■ Da: British Film Institute - National Film and Television Archive

Corpi

Nella prefazione del suo bellissimo “Panorama del XIX secolo” (1938, ed. italiana 1985), Dolf Sternberger descrive il suo metodo come “puramente *fisionomico*, organizzato, descrittivo”, e non critico né analitico. È un tentativo per osservare il “volto del passato” e per ridisegnarne alcuni tratti. Un ruolo centrale spetta alle citazioni, poiché in esse vengono alla luce i “fenomeni ed i pensieri, le figure e le gestualità” del passato. Le citazioni sono “la scrittura del tempo stesso”.

Sternberger definisce questo suo procedimento come *configurativo*, poiché con la selezione, la combinazione e l’organizzazione delle citazioni, attività necessariamente arbitrarie, il groviglio del passato diventa qua e là, “almeno per qualche parte”, una scrittura leggibile, che noi “osserviamo e tentiamo di decifrare”.

Nel visionare il groviglio cinematografico del 1905 non ho seguito un piano teorico o tematico precostruito; nel selezionare e raggruppare i film in programma ho adottato un metodo puramente fisionomico e configurativo. Il programma “Corpi” si è sviluppato partendo da due film inquietanti, *Les martyres de l’inquisition* e *The White Caps*.

Bodies

In the foreword to his extraordinary “Panorama of the Nineteenth Century” (1938, english trans. 1977), Dolf Sternberger describes his method as “purely *physiognomical*, arranging, descriptive”, and neither critical nor analytical. It is an attempt to study the “face of the past” and to redraw some of its features. The quotations take a central role, as they reveal the “phenomenon and the thoughts, the figures and the gestures” of the past. The quotations are “the writing of time itself”.

Sternberger defines his procedure also as configurative, because, with the selection, combination, and arrangement of the quotations, all necessarily arbitrary activities, the tangle of the past becomes, here and there, “at least in part”, a readable writing, which we “observe and attempt to decipher”.

In viewing the cinematic tangle of 1905 I had no theoretical or thematic approach. In selecting and grouping the films into programs I have adopted a purely physiognomical and configurative method. The program “Bodies” developed around two disturbing films, *Les martyres de l’inquisition* and *The White Caps*.

Parte prima: Corpo e chiesa / First Part: Body and Face (and the Church)

TWO WOMEN IN A GARDEN ■ 35mm. L.: 16 m. Col ■ Da: British Film Institute - National Film and Television Archive

MEN IN A SWIMMING POOL ■ 35mm. L.: 16 m. Bn ■ Da: British Film Institute - National Film and Television Archive

LATINA CONTORTIONIST Usa, 1905 ■ Prod.: American Mutoscope & Biograph Co. ■ 35mm. L.: 25 m. Bn ■ Da: Library of Congress

LES MARTYRES DE L’INQUISITION Francia, 1905 Regia: Lucien Nonguet ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 221 m. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

LA CONFESSION Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 27 m. Bn ■ Da: Archives Françaises du Film

LE ROI DES DOLLARS Francia, 1905 Regia: Segundo de Chomón ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 34 m. Col ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Parte seconda/ Second Part: Comic relief

DIE VERHÄNGNISVOLLE WIRKUNG (La lotion magique) Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 122 m. Bn ■ Da: Filmarchive, Austria

DAS GROSSE MALHEUR (Erreur de porte) Francia, 1904 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 35 m. Bn ■ Da: Filmarchive, Austria

Parte terza: Bianco e nero / Third Part: Black and white

LE NÈGRE GOURMAND Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 26 m. Bn ■ Da: Archives Françaises du Film

THE WHITE CAPS Usa, 1905 Regia: Edwin S. Porter ■ Prod.: Edison Mfg. ■ 35mm. L.: 280 m. Bn ■ Da: Library of Congress

FÂCHEUSE MÉPRISE Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 26 m. Bn ■ Da: Archives Françaises du Film

LE LANGAGE DES FLEURS Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 25 m. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

LE LANGAGE DES FLEURS Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 25 m. Col ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Prima del divismo

Rescued by Rover (Bobby il cane salvatore), canonizzato per via del montaggio come pietra miliare della storia del cinema, dal punto di vista del contenuto non ha niente di originale: com'è d'uso già da tanto nei libri, anche nei film di quel periodo si cercano spessissimo dei bambini, sia perchè sono stati rapiti, sia perchè hanno rubato qualcosa (oppure combinato qualche guaio).

La cosa ovvia da fare era un programma composto da una scelta tra le tante varianti (come *Voleurs d'enfants*, *Les petits voleurs*, *Le chien de la petite aveugle*), ma la retta tra due punti non è poi il collegamento più interessante.

Nel cinema del 1905 non vi sono dei divi. Vediamo degli eroi, dei protagonisti, che vengono impersonati da attori. Una notevole quantità di riprese è dedicata a papi, presidenti e teste reali, a celebrità del palcoscenico come Félix Mayol e Loie Fuller e naturalmente ai nostri beniamini di famiglia, il bambino e il cane, filmati tanto e ripetutamente; secondo l'indice generale di Bousquet ben 34 titoli della Pathé iniziano con *Chien* (rispetto ai soli quattro gatti)! Max Linder sta già lavorando per la Pathé, ma il tempo delle star comiche deve ancora cominciare.

In the Absence of Stars

Rescued by Rover, canonized as a milestone of cinema history for its editing, is not very original from a contents point of view. Cinema adopted an old literary motif, and especially around 1905 children are frequently being searched for in films, either because they were stolen, or because they themselves had stolen something (or been up to some other mischief).

The obvious thing to do would have been a program made up of a number of variants, like *Voleurs d'enfants*, *Les petits voleurs*, and *Le chien de la petite aveugle*, but a straight line between two points is often the least interesting connection.

In the cinema of 1905 there are no stars. We see heroes and protagonists who are impersonated by actors. A considerable quantity of films are dedicated to popes, presidents, and royalty, stage celebrities such as Félix Mayol and Loie Fuller, and naturally to the family stars, the Baby and the Dog. Both are filmed extensively and repeatedly: according to Bousquet's general index no fewer than 34 Pathé film titles begin with *Chien* (compared with only four cats)! In 1905, Max Linder was already working for Pathé, but the time of comedy stars had yet to begin.

Prima parte: Protagonisti / First Part: Protagonists

LOÏE FULLER Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 28 m. Col ■ Da: Archives Françaises du Film

WILLIAM BOOTH INSPECTS GIRLS GB, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 30 m. Bn ■ Da: British Film Institute - National Film and Television Archive

EMPEROR WILHELM II ARRIVING IN COPENHAGEN Danimarca, 1905 Regia: Peter Elfelt ■ Da: Danske Filminstitut

LA VIE DE MOÏSE Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 160 m. Col ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

PREMIÈRE SORTIE Francia, 1905 ■ Int.: Max Linder; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 66 m. Bn ■ Da: Archives Françaises du Film

Seconda parte: Sosia / Second Part: Double

LES FARCES DE TOTO GÂTE-SAUCE Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 82 m. Bn ■ Da: Nederlands Filmmuseum

OUR NEW ERRAND BOY Gb, 1905 Regia: James Williamson ■ Prod.: Williamson Kinematograph Co. ■ 35mm. L.: 109 m. Bn ■ Da: Archives Françaises du Film

Terza parte: Con dedica - A Bobby / Third Part: Roving around Rover

UNTER DEM MIKROSKOP: LARVE DER WASSERFLIEGE (forse / possibly The May Fly Larva) Gb, 1903 Regia: F. Martin-Duncan ■ Prod.: Charles Urban Trading Co. ■ 35mm. L.: 23 m. Bn ■ Da: Filmarchive, Austria

LE DÉJEUNER DU SAVANT Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 41 m. Bn ■ Da: Archives Françaises du Film

DER KLEINE VIELFRASS (Le bébé gourmand) Francia, 1905 ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 16 m. Bn ■ Da: Filmarchive, Austria

OUR BABY Usa, 190? ■ 35mm. L.: 80 m. Bn ■ Da: British Film Institute - National Film and Television Archive

RESCUED BY ROVER (version 2) Gb, 1905 Regia: Lewin Fitzhamon ■ Prod.: Cecil Hepworth ■ 35mm. L.: 120 m. Bn ■ Da: British Film Institute - National Film and Television Archive

MIXED BABIES Gb, 1905 Regia: Frank Mottershaw ■ Prod.: Sheffield Photo Co. ■ 35mm. L.: 47 m. Bn ■ Da: British Film Institute - National Film and Television Archive

PROGRAMMA 6 / PROGRAM 6

Tempo e racconto I

Subito dopo la sua invenzione il cinematografo iniziò ad assorbire le più svariate forme di divertimento e di spettacolo, nonché ad appropriarsi dei loro contenuti ed effetti. A partire dal 1897 anche materiale narrativo storico, letterario e biblico venne adattato al cinematografo, normalmente passando prima per l'opera lirica (Faust, Cenerentola), le produzioni teatrali e le serie di "quadri" per la lanterna magica. Già a partire del 1900 le *féeries* fiabesche di Pathé e di Méliès superano i 200 m di lunghezza. Tra le grandi produzioni francesi del 1905 spiccano *La poule aux oeufs d'or* (Pathé) in 4 parti e 12 quadri, basato sulla favola di Jean de La Fontaine e *Les milles et une nuit* di Méliès lungo 460 m ovvero 30 minuti di proiezione. L'importanza dei film fiabeschi nella produzione si spiega con il fatto che i bambini rappresentavano un pubblico molto importante "Ce n'est pas dans les drames et les films acrobatiques que je mettais le meilleur de mon espoir. C'était dans les féeries. J'en ai tourné beaucoup pour les enfants ..." (Ferdinand Zecca, citato da Bousquet a p. 866). Riproposti con intervalli brevi da tre a cinque anni, le serie di rifacimenti delle *féeries* offrono la possibilità di confronto tra loro, come le due *Belles au bois dormant* del 1902 e 1908 (con il 1905 a metà strada tra loro)

Del resto il cinematografo non assorbiva soltanto la letteratura, ma produceva anche letteratura sotto forma di *booklet* che spesso raccontavano le vicende in maniera molto più estesa e più dettagliata dei rispettivi film.

Time and Narrative II

Soon after its invention the *Cinématographe* began to incorporate all forms of entertainment and performances, as well as appropriating their contents and effects. Beginning in 1897 historical, literary, and biblical narrative material was being adapted for the cinema, normally passing first through other media, such as opera (Faust, Cinderella), stage productions, and magic lantern slide series. Already by 1900 Pathé and Méliès *féeries* were more than 200 metres long. Among the biggest French productions of 1905 two fairytales stand out, Pathé's *La poule aux oeufs d'or*, in 4 parts and 12 scenes, based on the tale by Jean de La Fontaine, and the 460-metre (30-minute) *Les milles et une nuit* by Méliès. The importance of fairytale films in the production of the time can probably be explained by the fact that children were a very important audience: "Ce n'est pas dans les drames et les films acrobatiques que je mettais le meilleur de mon espoir. C'était dans les féeries. J'en ai tourné beaucoup pour les enfants ..." ["It was not in dramas and acrobatic films that I put my best hope. It was in fairytales. I made many of them, for children..."] (Ferdinand Zecca, quoted by Bousquet, p. 866) Revived every few years, the many versions and remakes of fairy stories provide ample opportunity for comparison – and it just so happens that 1905 is halfway between two versions of *Belles au bois dormant* (*Sleeping Beauty*), made in 1902 and 1908. And cinema did not just absorb literature; it also generated its own in the form of booklets, which often told the stories in a more extensive way than the films.

Prima parte / First Part: Pars e toto

DUEL SCENE FROM "MACBETH" Usa, 1905 ■ Prod.: American Mutoscope & Biograph Co. ■ 35mm. L.: 37 m. Bn ■ Da: Library of Congress

LE CHEMINEAU Francia, 1905 Regia: Albert Capellani ■ Sog.: dal romanzo "Les misérables" di Victor Hugo; Prod.: Pathé ■ 35mm. L. or.: 110 m. Incompleto. Imbibito / Tinted ■ Da: Nederlands Filmmuseum

VOT' PERMIS? VIENS LE CHERCHER! Francia, 1905 Regia: Charles Lucien Lépine ■ 35mm. L.: 96 m. Virato / Toned ■ Da: Archives Françaises du Film

Seconda parte: Sinronicità / Secon Part: Synchronicity

RESCUED BY ROVER (version 1 + 3) Gb, 1905 Regia: Lewin Fitzhamon ■ Prod.: Cecil Hepworth ■ 35mm. L.: ca. 140 m. "CinemaScope". Bn ■ Da: British Film Institute - National Film and Television Archive

MITCHELL AND KENYON 322: BURNLEY CHILDREN TREAT (1) 24.6.1905 ■ 35mm. L.: 42 m. Bn ■ Da: British Film Institute - National Film and Television Archive

DORNRÖSCHEN (La belle au bois dormant) Francia, 1902 Regia: Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca ■ Scen.: dal racconto di Charles Perrault; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 264 m. Col ■ Da: Filmarchive, Austria

ZÜRICH Svizzera, 1905 ■ 35mm. L.: 20 m. Bn ■ Da: Cinémathèque suisse

LA BELLE AU BOIS DORMANT Francia, 1908 Regia: Albert Capellani, Lucien Nonguet ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 200 m. Col ■ Da: Nederlands Filmmuseum

MITCHELL AND KENYON 324: BURNLEY CHILDREN TREAT (3) 24.6.1905 ■ 35mm. L.: 24 m. Bn ■ Da: British Film Institute - National Film and Television Archive

PROGRAMMA 7 / PROGRAM 7

Una casa di produzione: A. - F. Parnaland (1896-1907)

Parnaland è un nome quasi sconosciuto, citato solamente quando si ricorda "l'affare Doyen" o la fondazione della società Eclair.

Ambroise-François Parnaland, uno dei pionieri della fotografia animata, deposita il suo brevetto nel febbraio 1896 e propone le sue prime vedute filmate a partire dal 1897.

Dalla fondazione della prima società assieme al fratello, fino alla trasformazione degli stabilimenti in società Eclair, nel 1907, Parnaland gira più di cinquecento film di tutti i generi: "soggetti di attualità, storici, scientifici, comici, al contrario, a trasformazioni, a trucchi, etc. etc." (*catalogo Parnaland* 1901). Ma noi non ci dilungheremo sulla storia della società, studiata e pubblicata da Laurent Mannoni.

Se la storia della società Eclair è nota, così come i film che ha prodotto, al contrario la produzione degli "Anciens Etablissements Parnaland" è quasi sconosciuta, e nonostante ciò...

Tra le centinaia di film acquisiti tra il 1897 e il 1906 da Sagarmínaga – uno dei pionieri della cinematografia in Spagna, la cui collezione è attualmente restaurata dalla Filmoteca Española – sono conservati una trentina di film prodotti da Parnaland, che costituiscono circa un terzo dei film in 35mm (formato Edison) della collezione.

Malgrado l'importanza che sembra aver avuto Parnaland nei primi anni della cinematografia, è difficile trovare informazioni che permettano di identificare i film.

Ecco perché siamo molto felici di poterne proiettare una quarantina (quasi tutte le pellicole di Parnaland fino a oggi recuperate), conservati e restaurati da Filmoteca Española (Madrid), Lobster Films (Parigi), Filmoteca de la Generalitat de Catalunya (Barcellona). Speriamo che questa proiezione aiuti l'identificazione e il recupero dei film, che ci auguriamo numerosi.

Camille Blot-Wellens

Production company: A. - F. Parnaland (1896-1907)

Parnaland is a name which is almost completely unknown, apart from its links to the "Doyen Affair" and the founding of the Eclair company.

Ambroise-François Parnaland, one of the pioneers of animated photography, registered his patent in February 1896, and presented his first "filmed views" beginning in 1897. From the foundation of his first company with his brother, until the premises became the Eclair company, in 1907, Parnaland made more than 500 films, of all genres: "actualities, historical, scientific, comedies, films that can be run backwards, transformations, trick films, etc., etc." (*Parnaland Catalogue*, 1901). But this is not the place for an in-depth history of the company; that has already been published by Laurent Mannoni.

The history of the Eclair company is as well known as the films it produced, but the "Anciens Etablissements Parnaland", and the films made there, are almost completely unknown.

Among the hundreds of films acquired between 1897 and 1906 by Sagarmínaga – one of Spain's cinema pioneers, whose collection is currently being restored by the Filmoteca Española – are about 30 films produced by Parnaland, which constitute about one-third of the 35mm (Edison format) films in the collection.

Despite the important role played by Parnaland in the very first years of cinema, it is difficult to find the information needed to identify their films.

This is why we are thrilled to be able to show around 40 Parnaland films at this year's festival, nearly all the titles recovered so far. These films have been conserved and restored by the Filmoteca Española (Madrid), Lobster Films (Paris), and the Filmoteca de la Generalitat de Catalunya (Barcelona). We hope that this screening will lead to many more Parnaland productions being identified and restored.

Camille Blot-Wellens

Prima parte: Film Parnaland provenienti dalla Filmoteca Española (Madrid) /
First Part: Parnaland Films from the Filmoteca Española (Madrid)

- ÉCOLE DE NATATION** Francia, 1897-1899 ■ 35mm. L.: 16 m. Bn, Imbibito giallo / Tinted Yellow ■ Da: Filmoteca Española
- LE CHIEN ET L'ARROSEUR** Francia 1897-1899 ■ 35mm. L.: 13 m. Bn, Imbibito ambrato / Tinted Amber ■ Da: Filmoteca Española
- BONNE D'ENFANT ET MILITAIRE** Francia 1897-1899 ■ 35mm. L.: 19 m. Bn, Imbibito giallo / Tinted Yellow ■ Da: Filmoteca Española
- AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES** Francia, 1897-1899 ■ 35mm. L.: 20 m. Bn, Imbibito ambrato / Tinted Amber ■ Da: Filmoteca Española
- SAUT DU MUR** Francia, ca. 1900 ■ 35mm. L.: 17 m. Bn, Imbibito ambrato / Tinted Amber ■ Da: Filmoteca Española
- COUR DE FERME** Francia, ca. 1900 ■ 35mm. L.: 15 m. Bn, Imbibito ambrato / Tinted Amber ■ Da: Filmoteca Española
- FEU D'HERBES** Francia, ca. 1900 ■ 35mm. L.: 16 m. Bn, Imbibito ambrato / Tinted Amber ■ Da: Filmoteca Española
- CHANTEUR DES COURS** Francia, ca. 1900 ■ 35mm. L.: 20 m. Bn, Imbibito ambrato / Tinted Amber ■ Da: Filmoteca Española
- MOUTONS** Francia, ca. 1900 ■ 35mm. L.: 14 m. Bn, Imbibito giallo / Tinted Yellow ■ Da: Filmoteca Española
- GROSSE TÊTE DE PIERROT** Francia, ca. 1900 ■ 35mm. L.: 17 m. Bn, Imbibito ambrato / Tinted Amber ■ Da: Filmoteca Española
- LES PLONGEURS** (forse / possibly) Francia, ca. 1900 ■ 35mm. L.: 20 m. Bn ■ Da: Filmoteca Española
- PIERROT BUVEUR** Francia, ca. 1900 ■ 35mm. L.: 30 m. Bn, Imbibito ambrato / Tinted Amber ■ Da: Filmoteca Española
- RESTITUTION FORCÉE** Francia, ca. 1900 ■ 35mm. L.: 15 m. Bn, Imbibito giallo / Tinted Yellow ■ Da: Filmoteca Española
- SAUTS DE HAIES PAR DES OFFICIERS DE CAVALERIE** Francia, ca. 1900 ■ 35mm. L.: 21 m. Bn, Imbibito giallo / Tinted Yellow ■ Da: Filmoteca Española
- GÉNIE** Francia, 1900 ■ 35mm. L.: 18 m. Bn, Imbibito ambrato / Tinted Amber ■ Da: Filmoteca Española
- BATEAU INSUBMERSIBLE** Francia, 1900 ■ 35mm. L.: 20 m. Bn ■ Da: Filmoteca Española
- GENDARME ET VOLEUR DE CANARDS** Francia, 1900-1901 ■ 35mm. L.: 17 m. Bn, Imbibito ambrato / Tinted Amber ■ Da: Filmoteca Española
- SIESTE INTERROMPUE** Francia, 1900-1901 ■ 35mm. L.: 16 m. Bn, Imbibito giallo / Tinted Yellow ■ Da: Filmoteca Española
- LES BONS PAYENT POUR LES MAUVAIS** Francia, 1900-1901 ■ 35mm. L.: 19 m. Bn, Imbibito giallo / Tinted Yellow ■ Da: Filmoteca Española
- LE CAMBRIOLEUR INSAISSABLE** Francia, 1901 ■ 35mm. L.: 19 m. Bn, Imbibito ambrato / Tinted Amber ■ Da: Filmoteca Española
- ÉVOLUTION D'ESCADRE À TOULON** Francia, 1901 ■ 35mm. L.: 17 m. Bn, Imbibito ambrato / Tinted Amber ■ Da: Filmoteca Española
- ARROSAGE GÉNÉRAL** Francia, 1901 ■ 35mm. L.: 18 m. Bn, Imbibito giallo / Tinted Yellow ■ Da: Filmoteca Española
- FÂCHEUSE DISTRACTION** Francia, 1901 ■ 35mm. L.: 10 m. Bn, Imbibito giallo / Tinted Yellow ■ Da: Filmoteca Española
- LE MARCHAND DE NOUGAT ET LE MARCHAND DE COCO** Francia, 1902 ■ 35mm. L.: 15 m. Bn ■ Da: Filmoteca Española
- MER** Francia, 1902 ■ 35mm. L.: 15 m. Bn, Imbibito ambrato / Tinted Amber ■ Da: Filmoteca Española

PETITES CAUSES, GRANDS EFFETS Francia, 1902-1904 ■ 35mm. L.: 12 m. Bn ■ Da: Filmoteca Española

LES BÛCHERONS Francia, 1902-1904 ■ 35mm. L.: 45 m. Bn, Imbibito ambrato / Tinted Amber ■ Da: Filmoteca Española

LA CHASSE À COUR Francia, ca. 1900 ■ 35mm. L.: 81 m. Bn, Imbibito giallo / Tinted Yellow ■ Da: Filmoteca Española

Seconda parte: Film Parnaland provenienti dalla Filmoteca de la Generalitat de Catalunya (Barcelona) /
Second Part: Parnaland Films from Filmoteca de la Generalitat de Catalunya (Barcelona)

BAIN DE PIEDS À LA MOUTARDE Francia ■ 35mm. L.: 46 m. Bn ■ Da: Filmoteca de la Generalitat de Catalunya

FOX TERRIERS ET RATS Francia ■ 35mm. L.: 25 m. Bn ■ Da: Filmoteca de la Generalitat de Catalunya

Terza parte: Film Parnaland provenienti da Lobster (Paris) /
Third Part: Parnaland Film from Lobster (Paris)

EN PASSANT L'OCTROI Francia, 1901 ■ 35mm. L.: ca. 18 m. Bn ■ Da: Lobster Films

LA MALLE ET L'AUVERGNAT Francia, ca. 1900 ■ 35mm. L.: ca. 18 m. Bn ■ Da: Lobster Films

LIONS SAUTEURS (DOMPTEUR LAURENT) Francia, ca. 1900 ■ 35mm. L.: ca. 18 m. Bn ■ Da: Lobster Films

LA LOÏE FULLER DANS LA CAGE AUX LIONS (DOMPTEUR LAURENT) Francia, ca. 1900 ■ 35mm. L.: ca. 18 m. Colorato a mano / Hand colored
■ Da: Lobster Films

OURS BLANC Francia, ca. 1900 ■ 35mm. L.: ca. 18 m. Bn ■ Da: Lobster Films

TIGRE SAUTEUR (DOMPTEUR LAURENT) Francia, ca. 1900 ■ 35mm. L.: ca. 18 m. Colorato a mano / Hand colored ■ Da: Lobster Films

PROGRAMMA 8 / PROGRAM 8

Un genere: le attualità

Quando oggi usiamo la definizione “attualità ricostruita”, lasciamo spesso intendere che questo genere di rappresentazione, che riferisce un avvenimento attraverso la sua messa in scena, potesse essere falsa e ingannevole per lo spettatore. È vero che alcuni testi, a metà tra il serio e il faceto, o alcuni disegni che trattavano l'argomento da un punto di vista astutamente commerciale, giocavano con l'ingenuità del pubblico.

Ma noi siamo convinti che si tratti di un *topos*, poiché ben si inserisce nell'idea di una ricezione primitiva dell'immagine cinematografica. Che si tratti insomma di una variante della famosa leggenda secondo cui il pubblico si spostava veramente quando sullo schermo arrivava il treno alla stazione de La Ciotot.

Useremo esclusivamente l'espressione presente nei cataloghi: “vedute di attualità”, che può benissimo definire sia immagini riprese *en plein air* sia scene ricostruite in studio, purché rappresentino un fatto di cronaca più o meno recente, più o meno sensazionale, più o meno correlato con altre immagini e altri racconti. E mostremo le une e le altre, talvolta anche le une nelle altre.

Quando, partendo dai titoli presenti in un catalogo di vendita, ricer-

A genre: actualities

Today, when we use the term “*actualité reconstruite*”, we often mean that this genre of representation – relating a contemporary event by restaging it – is inherently false, and that it deceives the spectator. It is true that certain texts, half-serious, half-amused, or humorous drawings, dealt with this theme either from the angle of a commercial ruse, or as a play upon the public's naïveté. However, maybe what we are dealing with here is a *topos*, a rhetorical theme all the more easily endorsed as the truth since it fits in so well with the idea of the first primitive reception of the cinematographic image. It looks very much like a variation on the well-known myth that the audience actually got up and shrank back when the train arrived on the screen at La Ciotot station.

We will therefore simply use the term found in the catalogues, *vues d'actualité* (“actuality scenes”) – an ideal definition for images filmed either *en plein air* or reconstructed in the studio, provided that they represent events that were reasonably recent, and reasonably sensational, and more or less relayed by other images and accounts. We will be showing both types of film, and some cases where both types of “actuality” share the same film.

chiamo nella stampa coeva gli avvenimenti e le date, è sorprendente constatare a che punto le “vedute di attualità” riguardassero soggetti familiari agli spettatori che leggevano “L’Illustration” o “Le Petit Journal”, per citare esempi francesi.

Il nostro programma si propone di far conoscere alcune delle modalità di informazione visiva in uso prima dell’era del cinegiornale. Tre o quattro anni dopo, l’arrivo di questo nuovo genere sarà la probabile causa della scomparsa di ciò che caratterizzava gli anni dal 1900 al 1905: l’attualità rappresentata o messa in scena; una forma, sia detto *en passant*, che i quadri del Museo Grévin usavano già da parecchio tempo.

Roland Cosandey

When we research the filmed events in the contemporary press, it is amazing to see how these *vues d’actualité*, to use the term of the sales catalogues, were familiar subjects to spectators who read “L’Illustration” or “Le Petit Journal”, to cite some French examples. Our programme will attempt to examine several methods of visual information that were in use before the era of the newsreel. Three or four years later, the founding of this new genre was probably the primary cause of the disappearance of what now seems so typical to us of the years 1900-1905: reconstructed or re-staged news, a form described as *en passant*, but which the *tableaux* at the Musée Grévin had been using for some time.

Roland Cosandey

Prima parte / First Part: Naturalism, Sensation and Actuality

AU PAYS NOIR Francia, 1905 Regia: Ferdinand Zecca, Lucien Nonguet ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 179 m. Col ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

LA CATASTROPHE DE COURRIÈRES: 1200 VICTIMES Gb, 1906 ■ Prod.: Warwick Trading Co., Robert Raleigh ■ 35mm. L.: 130 m. ca. Bn ■ Da: Cinémathèque Suisse ■ Copia stampata nel 2005 / Printed in 2005

Seconda parte / Second Part: Combined Images

Russian Revolution Images

Programma originale realizzato dalla Pathé nel 1905 per l’atelier finlandese Apollo Co., la prima proiezione avvenne a Helsinki, il 13 dicembre 1905 al Cinema Maaïman Ympäri / Original screening reel ordered from Pathé in 1905 by the Finnish Atelier Apollo Co. and premiered in Helsinki on 13 December 1905 in the Maaïman Ympäri Cinema.

ÜBERGABE VON PORT-ARTHUR (Reddition de Port-Arthur) Francia, 1905 Regia: Lucien Nonguet ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 74 m. Bn ■ Da: Finnish Film Archive ■ Copia stampata a partire da un nitrato positivo originale

RUSSISCHE ANTISEMITISCHE GREUEL (Atrocités antisémites russes) Francia, 1905 Regia: Lucien Nonguet ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 29.5 / 33 m. Bn ■ Da: Finnish Film Archive ■ Copia stampata a partire da un nitrato positivo originale

AUFRUHR IN ST. PETERSBURG (Les troubles de Saint-Petersbourg) Francia, 1905 Regia: Lucien Nonguet ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 69 m. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Finnish Film Archive ■ Copia stampata a partire da un nitrato positivo originale

REVOLUTION I RYSSLAND: UPRORET I ODESSA (Révolution en Russie : les événements d’Odessa) Francia, 1905 Regia: Lucien Nonguet ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 80 m. Bn, Imbibito in rosso / Tinted in red ■ Da: Finnish Film Archive ■ Copia stampata a partire da un nitrato positivo originale

LA RÉVOLUTION RUSSE Francia, 1905 Regia: Lucien Nonguet ■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 45 m. Bn, Imbibito / Tinted ■ Da: Finnish Film Archive

THE MUTINY ON THE POTEMKIN Usa, 1905 ■ Prod.: American Mutoscope & Biograph Co. ■ 35mm. L. or.: 69 m. Bn ■ Da: Library of Congress

Terza parte / Third Part: Living Pictures, Photographs, Drawings

JAPANESE AND RUSSIAN PEACE DELEGATES LEAVING NEW YORK CITY Usa, 5.08.1905 ■ 35mm. L.: 100 m. Bn ■ Da: Library of Congress

[SOLDATS RUSSES] 1905 Regia: George Rogers ■ 35mm. L.: 53 m. Col ■ Da: Cinémathèque suisse

Filoteo Alberini e gli inizi dell'industria cinematografica italiana

Nell'ambito delle iniziative dedicate all'anno 1905, all'interno dell'edizione 2005 de *Il Cinema Ritrovato*, l'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema (AIRSC) offre il contributo di due studiosi, Aldo Bernardini e Giovanni Lasi.

Bernardini, studioso di fama internazionale, propone una riflessione comparata sulla situazione del cinema, nel novero della produzione e dell'esercizio, in Europa e negli Stati Uniti, al fine di capire perché l'Italia, partita più tardi con la formazione di un'industria cinematografica, sia poi riuscita a recuperare terreno sul piano internazionale.

Lasi, giovane ricercatore, propone nuove acquisizioni sulla figura di Filoteo Alberini e sul suo celeberrimo film *La presa di Roma*, che nel 1905 avviò la prima formazione di un'industria cinematografica in Italia. Attraverso lo spoglio e l'analisi di documenti d'archivio, Lasi fa emergere l'appartenenza massonica di Alberini e, in particolare, la funzione 'militante' de *La presa di Roma*, quale occasione per avanzare, attraverso il cinema, una proposta anticlericale.

L'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema (AIRSC) è stata fondata, nel 1964, da un gruppo di studiosi fra i quali Guido Aristarco, Camillo Bassotto, Luigi Chiarini, Fausto Montesanti, Roberto Paoletta, Maria Adriana Prolo, Nazzareno Taddei, Davide Turconi (scomparso lo scorso anno), Mario Verdone. Hanno partecipato, e partecipano ancora, all'attività dell'AIRSC, fra gli altri, storici del cinema come Mino Argentieri, Aldo Bernardini, Gian Piero Brunetta, Antonio Costa, Fernaldo Di Giammatteo (recentemente scomparso), Vittorio Martinelli, Riccardo Redi. Fra i soci delle ultime annate vi sono esponenti di rilievo di più recenti generazioni di studiosi, fra i quali Michele Canosa, Elena Dagrada, Monica dall'Asta, Pasquale Iaccio, Giuliana Muscio, Giovanni Spagnoletti. L'attuale direttivo è composto da Marco Pistoia (neo-presidente AIRSC), Michele Canosa, Carlo Montanaro e Dario Minutolo (segretario).

All'opera dell'AIRSC e dei suoi soci illustri si devono contributi importanti alla storiografia, per la conoscenza del cinema italiano e mondiale, la promozione, conservazione e diffusione di massa del cinema del passato, nonché il recupero di circa 200 film rari, attualmente depositati presso la Cineteca Nazionale di Roma. Di rilievo le rassegne e i convegni di Rapallo a partire dagli anni Settanta, la produzione di studi e ricerche, con una collana edita dall'AIRSC e con la rivista «Immagine. Note di storia del cinema», curata da Riccardo Redi, fra le prime a dedicarsi agli studi del cinema delle origini. Dagli anni Ottanta in poi l'AIRSC ha svolto anche un ruolo significativo nella crescita – fino a raggiungere un livello internazionale – delle Giornate del Cinema Muto di Pordenone.

Marco Pistoia

Filoteo Alberini and the Beginning of Cinema Industry in Italy

As part of the program dedicated to the year 1905 during the 2005 edition of *Il Cinema Ritrovato*, the Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema (AIRSC) has kindly offered the contribution of two of its members, the film historians Aldo Bernardini and Giovanni Lasi.

Bernardini, an internationally famous scholar, will present a comparative consideration of the cinema industry in Europe and the United States, via the number of productions and their operations, in order to understand why film production started so late in Italy, even if afterwards it soon gained ground on an international level.

Lasi, a young researcher, will be discussing new discoveries made with regard to Filoteo Alberini and his film *La presa di Roma*, which in 1905 was the catalyst that kick-started the cinema industry in Italy. Through a careful examination and analysis of archive documents, Lasi reveals that Alberini was a Freemason, and in particular how the film *La presa di Roma* was a "militant" expression of anti-clerical ideas.

The Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema (AIRSC) was founded in 1964 by a group of film scholars, including Guido Aristarco, Camillo Bassotto, Luigi Chiarini, Fausto Montesanti, Roberto Paoletta, Maria Adriana Prolo, Nazzareno Taddei, Davide Turconi (who passed away last year), and Mario Verdone. A number of film historians have participated and still take part in AIRSC activities, among them Mino Argentieri, Aldo Bernardini, Gian Piero Brunetta, Antonio Costa, Fernaldo Di Giammatteo (recently deceased), Vittorio Martinelli, and Riccardo Redi. In recent years members have also included well-known younger experts, such as Michele Canosa, Elena Dagrada, Monica dall'Asta, Pasquale Iaccio, Giuliana Muscio, and Giovanni Spagnoletti. The current Board consists of Marco Pistoia (the new AIRSC Chairman), Michele Canosa, Carlo Montanaro, and Dario Minutolo (Secretary).

The AIRSC and its illustrious members also make important contributions to the historiography of Italian and world cinema, as well as promoting, conserving, and distributing films from the past. The Association has recovered approximately 200 rare films, which are deposited with the Cineteca Nazionale di Roma. Rapallo's festivals and conferences, which began in the 1970s, are of particular note, as are the studies and research the AIRSC has published in its own series of books and its magazine "Immagine. Note di storia del cinema", edited by Riccardo Redi, one of the first to devote himself to the study of the origins of cinema. Since the 1980s the AIRSC has also played an important role in the growth of the Giornate del Cinema Muto in Pordenone, a festival which has now become internationally famous.

Marco Pistoia

Parte prima: Proiezione di riprese attribuite a Filoteo Alberini / First part: Screening of reels attributed to Filoteo Alberini

■ **Da: Cineteca Italiana Milano**

Parte seconda: Interventi di Aldo Bernardini e Giovanni Lasi (AIRSC) / Second part: Speeches by Aldo Bernardini e Giovanni Lasi (AIRSC)



Sono sempre stata consapevole di quanto Gene [Kelly] ed io, e tutti i nostri conoscenti, vivessimo in un'enclave felice, protetta e produttiva. A Beverly Hills e Westwood vivevamo un po' come gli Inglesi a Hong Kong, protetti dalle difficoltà e dalla miseria che si nascondeva dietro le file di alberi che costeggiavano le nostre strade.

Qualche anno dopo decisi di iscrivermi al Partito Comunista. Gene non aveva mai obiettato a nessuna delle mie attività, ne condivideva molte, e non avrebbe cercato di fermarmi. Ma allora, appena congedatosi dalla marina, mi disse: "Tutti i regimi sono un male", e poi, con un sorriso di condiscendenza, "e tu saresti la peggior comunista del mondo". Feci richiesta al mio mentore, Lloyd Gough, nel cui appartamento di New York avevo frequentato alcuni corsi di marxismo. Mi portò a fare un giro sulle colline di Hollywood per comunicarmi la notizia: "il Partito ha deciso che non è una buona idea, perché tuo marito è un uomo molto importante e non è un nostro membro". Poi cercò di consolarmi dicendo "Potrai esserci altrettanto utile dall'esterno". Ne fui un po' delusa, ma forse anche sollevata. Temevo che non sarei riuscita a sottomettermi a nessun tipo di controllo. Forse Gene aveva ragione, nessuno mi conosceva meglio di lui.

Ma Gene non diventò mai anticomunista. Credeva nei sindacati, nella libertà di pensiero, nella giustizia sociale e nell'uguaglianza razziale. Non abbandonò mai i suoi principi democratici e visse seguendoli fino in fondo. Firmava petizioni dopo averle lette attentamente. Faceva donazioni. Ai tempi della caccia alle streghe a Hollywood, del Comitato per le Attività Anti-Americane, della lista nera e del maccartismo, restò saldamente fedele ai suoi principi. Si unì al gruppo di stelle che da Hollywood volò a Washington in difesa degli Hollywood Ten e, a differenza di Humphrey Bogart, non lo rinnegò mai. Per molti anni Gene continuò ad aiutare molti degli scrittori finiti sulla lista nera, offrendo loro del denaro e cercando di fargli avere lavori sotto banco. (...)

Forse ero un'eccezione, non so perché, ma non mi sono mai inserita nello stile di vita hollywoodiano. Non desideravo una piscina o una bella macchina. Dopo due viaggi nel freddo inverno di New York riscaldata dalla mia pelliccia di visone, scoprii di non averne bisogno. La scambiai con una giacca di castorino per mia madre, una stola in visone bianco che avrei usato alle prime e una pelliccia di coniglio color verde scuro. Credo di averlo ereditato da mia madre, che era democratica. Non volevo sembrare una donna ricca. Ho tenuto la mia Chevrolet per una vita. Per giustificarmi, potevo sempre indicare Katharine Hepburn, che non aveva mai voluto una Mercedes o una Lincoln Continental. Avevo abiti da sera per andare alle prime o alle feste, ma di solito andavo in giro in blue jeans, oppure in gonna di cotone o con una camicia di Gene. (...) Quando cerco di capire la ragazza che ero e la donna che sarei diventata, mi vedo solo come moglie discreta, madre amorevole, un'aspirante attrice politicamente ingenua. Ma io dove sono? Dov'è la mia vera essenza, quella che ci portiamo tutti dentro? È sempre stata con me, lei che sa sempre la verità, che vede tutto e che non ha paura di avere una propria opinione.

Betsy Blair, *The Memory of All That*, Knopf, 2003

I had always been aware of the fact that Gene [Kelly] and I, and everyone we knew, lived in a happy, safe, productive enclave. In Beverly Hill and Westwood we were like the British in Hong Kong, protected from the hardship and squalor just beyond our tree-lined streets.

A few years later I decided to join the Communist Party. Gene had never objected to any of my activities; he agreed with most of them, and he wouldn't have stood in my way. But now, fresh out of the navy, he said "All regimentation is bad," and then, with a fond indulgent smile, "and you'll be the worst Communist in the world." I applied to my old mentor Lloyd Gough, in whose apartment in New York I'd attended the marxist classes. He took me for a drive in the Hollywood hills to break the news: "The Party has decided that it is not a good idea, because you are married to a very important man who is not a member." And he consoled me with, "You can be just as useful outside." I was a bit disappointed, but I may have been slightly relieved. I was a bit nervous about my ability to submit to any kind of control. Perhaps Gene was right - he did know me better than anyone.

But Gene never turned into an anticommunist. He believed in unions, freedom of thought, social justice, and racial equality. He never wavered from his democratic principles. And he acted on his beliefs. He signed petitions after reading them thoroughly. He gave money. At the time of the Hollywood witchhunt, the Un-American Activities Committee, and the blacklist - "the McCarthy years" - he was solid. He went to Washington with the pleneload of stars in support of the Hollywood Ten, and he didn't recant as Humphrey Bogart did. For quite a few years afterward Gene helped several of the blacklisted writers, giving money for their families and trying to get them jobs under the table. (...)

And I guess I was kind of a oddball; I don't know why, I just never bought the Hollywood system. I didn't want a swimming pool, I didn't want a fancy car. After two winter trips to New York where I enjoyed the warmth of my mink coat, I didn't even want it: I traded it for a nutria jacket for my mother, a white mink shoulder wrap for premieres and a dark green rabbit-fur coat for me. I guess I was my mother's child - a democrat. I didn't want to look like a rich lady. I kept my Chevrolet for ages. Justifying this, I could point to Katharine Hepburn, who never had a Mercedes or a Lincoln Continental. I had evening clothes for premieres and parties, but mostly I wandered around in blue jeans or a cotton skirt or a shirt, often Gene's (the shirt, that is). (...)

As I look back and try to find clues to the girl I was, and evidence of the woman I became, I only see the little wife, loving mother, aspiring actress and politically innocent. But where am I? Where is that hidden self, the one we each carry within us? Of course it was there, that one that knows the truth, that sees everything and has its own opinion.

Betsy Blair, *The Memory of All That*, Knopf, 2003

CALLE MAYOR Spagna/Francia, 1956 Regia: Juan Antonio Bardem

■ **T. it.:** *Calle Mayor*; **Sog.:** dall'opera teatrale "La señorita de Trévez" di Carlos Arniches; **Scen.:** Juan Antonio Bardem; **E:** Michel Kelber; **M.:** Margarita de Ochoa; **Scgf.:** Enrique Alarcón; **Cost.:** Humberto Cornejo; **Trucco:** Carmen Martín; **Su.:** Fernando Bernáldez; **Mu.:** Joseph Kosma, Isidro B. Maiztegui; **Ass. R.:** Marcelo Arroita Jáuregui, José Puyol; **Int.:** Betsy Blair (Isabel), José Suárez (Juan), Yves Massard (Federico), Dora Doll (Tonía), Lila Kedrova (Papita), Luis Peña (Luis), Alfonso Goda, Manuel Alexandre, José Calvo; **Prod.:** Cesáreo González, Manuel J. Goyanes ■ **35mm. L.:** 2715 m. **D.:** 99'. **Bn.** Versione spagnola / Spanish version ■ **Du:** Filmoteca Española

Il fatto che Bardem abbia scelto l'attrice americana Betsy Blair per il ruolo di Isabel e che l'insensibilità del gruppo protagonista della storia ricordi per certi versi quella de *I vitelloni* incoraggia una serie di paragoni con *Marty* e con il film di Fellini. Per questo Bardem è stato accusato di essersi fatto influenzare dalle opere di altri registi. Il suo approccio è stato definito "freddo" e il suo stile "manieristico", ma io non potrei essere più in disaccordo.

Il modo con cui si rapporta ai suoi personaggi è pieno di calore e comprensione e risulta essere molto più sensibile, vero e neutrale di quello di Fellini. L'Isabel di Betsy Blair è un personaggio attentamente costruito, a tutto tondo, e lei lo interpreta con una radiosità e una profondità che danno prova del suo talento artistico.

I presunti "manierismi" del film sono molto meno evidenti rispetto a *Muerte de un ciclista*. Bardem presta particolare attenzione alle variazioni di continuità spazio-temporale della sua sceneggiatura. A tratti lo fa con tale successo e con un'audacia che pochi altri registi o montatori avrebbero anche solo osato immaginare. Questo non è un "manierismo" da denigrare, ma un'originalità di stile che mi ricorda la struttura ugualmente originale e brillante di quel meraviglioso thriller di Kubrick dell'anno scorso, *The Killing*, un film che difficilmente Bardem può aver visto prima di girare *Calle Mayor*.

Paul Rotha, *Films and Filming*, November 1957

That Bardem choose the american actress Betsy Blair to play Isabel and that the callous coterie is somewhat reminiscent of the young idlers in *I vitelloni* obviously invite comparison with *Marty* and Fellini's film. Bardem, too, has been criticized for being influenced by other director's work. His approach has been called "cold" and his style said to be "mannered". With all this I do not agree.

I find the handling of his characters full of warm understanding, far more sensitive and true and normal than in most of Fellini. Betsy Blair's Isabel is a beautifully observed character in the round. She plays it with a radiance and a depth of feeling that come only from real artistry.

The so-called "mannerisms" are far less conspicuous than in *Muerte de un ciclista*. Bardem is especially interested in the time-and-place continuity transitions of his script. At moment he achieves brilliant success with a daring few directors or editors would risk or even think of. This is not a "mannerism" to be denigrated but an originality of style that reminds me of Kubrick's equally original and brilliant continuity in that excellent thriller last year, *The Killing*, a picture that Bardem is unlikely to have seen before he made *Calle Mayor*.

Paul Rotha, *Films and Filming*, November 1957

THE HALLIDAY BRAND Usa, 1957 Regia: Joseph H. Lewis

■ **Tit. it.:** *Il marchio dell'odio*; **Scen.:** George W. George, George F. Slavin; **E:** Ray Rennahan; **M.:** Michael Luciano, Stuart O'Brien; **Scgf.:** David Garber; **Cost.:** Irving Levitt; **Su.:** Fred Hynes, Earl Snyder; **Mu.:** Stanley Wilson; **Ass. R.:** Louis Germonprez; **Int.:** Joseph Cotten (Daniel Halliday), Viveca Lindfors (Aleta Burris), Betsy Blair (Martha Halliday), Ward Bond (lo sceriffo "Big Dan" Halliday), Bill Williams (Clay Halliday), Jay C. Flippen (Chad Burris), Christopher Dark (Jivaro Burris); **Prod.:** Collier Young per Collier Young Associates ■ **16mm. D.:** 75'. Versione inglese / English version ■ **Du:** Cinémathèque Suisse, con il permesso di Hollywood Classics

Lewis trascende gloriosamente i limiti di budget e di cast che gli vengono imposti (Bond è straordinario, ma l'età di Cotton e l'accento di Viveca Lindfors certo non aiutano), sfruttando il suo impareggiabile gusto visivo e compositivo per dare a questa sceneggiatura intensa un impatto metaforico e una forza tanto irruente quanto distintamente violenta. (...) L'inclinazione noir di Lewis non è supportata al meglio dalle riprese in effetto notte, ma riesce a mettere a segno un paio di meravigliosi giochi d'ombra e ad avvolgere di un'azzeccatissima atmosfera cupa il momento in cui Aleta scopre il vero marchio degli Halliday nell'espressione piena d'odio dipinta sul volto di Daniel.

Paul Taylor, *Monthly Film Bulletin*, April 1980

Lewis gloriously transcends the minor drawbacks of his budget and assigned cast (while Bond is excellent, Cotten's age and Lindfors' accent are unhelpful anomalies), employing his unique visual intelligence and compositional sense to lend the script's acuity a metaphorical impact and a characteristically violent, headlong impetus. (...) Lewis' *noir-ish* leanings aren't best served by the exigencies of day-for-night shooting, but he carries off a couple of wonderful moments of shadow-play, and casts an appropriate pall of interior darkness at the moment when Aleta identifies the true Halliday brand on Daniel's hate-filled features.

Paul Taylor, *Monthly Film Bulletin*, April 1980

I DELFINI Italia, 1960 Regia: Francesco Maselli

■ Scen.: Ennio De Concini, Francesco Maselli, Aggeo Savioli (con la collaborazione di Alberto Moravia); E: Gianni Di Venanzo; Op.: Erico Menczer; M.: Ruggero Mastroianni; Scgf.: Enzo Bulgarelli; Cost.: Dario Cecchi; Trucco: Franco Freda; Mu.: Giovanni Fusco; Su.: Fausto Ancillai, Guido Nardone; Ass. R.: Berto Pelosso; Int.: Claudia Cardinale (Fedora Santini), Gérard Blain (Anselmo Foresi), Anna Maria Ferrero (Marina), Sergio Fantoni (Mario Corsi), Tomas Milian (Alberto De Matteis), Betsy Blair (Rita Chéré), Claudio Gora (Ridolfi), Antonella Lualdi (Elsa Foresi), Enzo Garinei (Sisino); Prod.: Franco Cristaldi per Lux Vides ■ 35mm. L.: 3015 m. D.: 110'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Restauro realizzato dalla Cristaldi Film in collaborazione con la Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale e con il contributo della Associazione Philip Morris Progetto Cinema, della Regione Marche – Assessorato alla Cultura e del Comune di Ascoli Piceno – Assessorato alla Cultura

La scelta di alcuni [attori] fu dovuta a una stima profonda ma anche a un rapporto di grande amicizia personale, com'è il caso di Betsy Blair. Eravamo entrambi comunisti; lei era una dei "dieci di Hollywood", gli uomini di cinema allontanati dall'industria hollywoodiana con l'accusa di comunismo in seguito alla "caccia alle streghe" maccartista. Era un periodo in cui stavo spesso a Parigi, e c'era tutta la colonia della sinistra americana: Wilson, lo sceneggiatore di *The Bridge on the River Kwai*, Losey, Dassin, e io ero un loro grande amico, soprattutto di Betsy Blair, di Ben Barzman e di John Berry. (...) Tra me e Betsy Blair nacque una grandissima amicizia durante il film e all'albergo Jolly di Ascoli Piceno, dove abitavamo tutti durante la lavorazione, quando telefonava Gene Kelly, che era suo marito, mi ricordo che ci faceva una certa impressione, perché lui era un mito per tutti, ci sentivamo un po' in soggezione, nonostante il nostro snobismo di intellettuali comunisti. Francesco Maselli in *I delfini*, Lindau, 1998

The choice of many of the actors was based on a feeling on both deep respect and personal friendship, as in the case of Betsy Blair. We were both communists, she was one of the "Hollywood Ten", ousted from the cinema industry after being accused of communism by the McCarthy witch hunts. I was often in Paris at the time and there was a whole colony of American left-wingers there, including Wilson, the screenwriter of *The Bridge on the River Kwai*, Losey and Dassin, and I was a great friend of theirs, especially Betsy Blair, Ben Barzman and John Berry. (...) Betsy Blair and I became great friends during the film. Back at the Jolly Hotel in Ascoli Piceno where we stayed during shooting, when Gene Kelly, her husband, used to phone, we were always a little open-mouthed, because he was a legend to us all. We always felt slightly awed, despite our intellectual communist snobbery. Francesco Maselli in *I delfini*, Lindau, 1998



André Deed è una delle grandi figure del *burlesque* francese e italiano. A lungo apprezzato dal pubblico al quale lanciava sguardi di complicità prima di effettuare acrobazie o di effettuare azioni sorprendenti, cercava l'approvazione per le sue prodezze, per le sue malizie, per i suoi amori felici o infelici. Deed si distingue in particolare per l'impiego di elementi surreali. A partire da situazioni classiche che mettono in scena inseguimenti, cadute e distruzioni, si precipita nelle gag più raffinate. Caccia dei pesci e pesca dei conigli, appare e scompare, è ad un tempo materiale e immateriale, ora facendosi bastonare, ora divenendo un corpo invulnerabile. Fragile e indistruttibile, colpisce e trapassa: non ci sono muri che resistano ai suoi assalti o pareti che non si possano attraversare. Alla confluenza fra le invenzioni di Méliès, i trucchi di Segundo de Chomón, le fantasticherie suggerite da Giovanni Pastrone, non esita a fare entrare nella finzione narrativa la dea folgorante dell'Itala o il gallo della Pathé. (...)

La carriera di André Deed è alla fine dei conti meno uniforme di quello che si è generalmente scritto. Dopo il successo degli anni passati all'Itala poi alla Pathé, quando Deed riparte per l'Italia nel 1915 ha la volontà di rinnovarsi: abbandona i film corti a favore del lungometraggio e incrementa la sua vena comica interessandosi alla satira di costume, al film poliziesco, alla fantascienza. Si impegna in un processo di trasformazione che culmina con *L'uomo meccanico*. Ma la cosa finisce in nulla per ragioni sconosciute nelle quali si confondono senza dubbio le scelte private, le necessità economiche, la crisi del cinema italiano. La fine della sua carriera ha qualcosa di patetico: Deed si lancia nella difesa di un cinema comico di cui lui stesso ha tracciato i limiti andando a esplorare campi sconosciuti.

Jean A. Gili

André Deed is one of the great characters of French and Italian *burlesque*. He was greatly appreciated by audiences to whom he would direct looks of complicity before executing acrobatic deeds or astonishing actions, looking for approval for his feats, his cunning and his loves, be they successful or not. Deed distinguished himself above all for his use of surreal elements. Starting from classic comic situations based around chases, falls and destructions he launched into the most refined of gags. Fish hunting and rabbit fishing, appearing and disappearing, he is at once material and immaterial, allowing himself be hit one moment and then becoming an invulnerable body the next. Fragile and indestructible, he strikes and penetrates: there are no walls that can resist his assaults or that cannot be crossed. He is the fusion of Méliès' inventions, Segundo de Chomón's tricks and Giovanni Pastrone's daydreams and he doesn't hesitate to bring into the narrative fiction the dazzling goddess of Itala Film or the Pathé cockerel. (...) In the final reckoning André Deed's career is less uniform than it has generally been described. After the successful years in Italy and then at Pathé, Deed set off for Italy again in 1915, ready to undergo a radical change: he abandoned shorts for feature length films and increased his comical vein by taking an interest in period satire, detective films and science fiction. This transformation culminated in *L'uomo meccanico*. But it all ended in nothing for reasons unknown but which undoubtedly included his own private choices, economic necessity and the crisis of Italian cinema. The end of his career is slightly pathetic: he launched into a defence of a comic cinema whose limits he had himself highlighted when exploring new territory.

Jean A. Gili

LA COURSE À LA PERRUQUE Francia, 1906 Regia: Georges Hatot

■ Scen.: André Heuzé; Int.: André Deed; Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 8' a 16 f/s ■ Da: Archives Françaises du Film

Nel suo primo film per la Pathé, André Deed recita la parte di un pover'uomo che insegue disperatamente la parrucca strappatagli di testa da dei monelli.

In his first film for Pathé, André Deed plays the part of an unfortunate man who desperately chases the wig that some children have swiped from his head.

LES DÉBUTS D'UN CANOTIER Francia, 1907

■ Int.: André Deed (Boireau); Prod.: Pathé Frères ■ 35 mm. L.: 109 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

Boireau si lancia nel delicato esercizio del canottaggio. Il film si apre su una balera ai bordi della Marna. Boireau scommette di sapere manovrare l'imbarcazione. Guadagna l'argine e si imbarca, non senza difficoltà. Allontanandosi da riva provoca una quantità di incidenti, rovesciando dei pescatori, dei bagnanti, un fotografo che lavora con un treppiede. Supera felicemente una cascata che frena invece la corsa di un motoscafo lanciato al suo inseguimento, mentre gli amici con ampi gesti salutano dalla riva la riuscita dell'aspirante canottiere.

Jean A. Gili

Boireau throws himself in the delicate art of rowing. The film opens on an open-air dance hall on the banks of the Marne. Boireau bets that he knows how to manoeuvre the boat. He makes it to the bank and climbs aboard, not without some difficulty. As he moves away from the bank he causes a great deal of accidents, overturning some fishermen, some bathers and a photographer who is working with a tripod. He easily clears a waterfall that on the other hand slows down the speedboat that is chasing him, whilst his friends cheer from the bank the success of the aspiring rower.

Jean A. Gili

LES APPRENTISSAGES DE BOIREAU Francia, 1907 Regia: Albert Capellani

■ Int.: André Deed (Boireau), Aurèle Sydney; Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. 205 m D.: 12' a 16 f/s ■ Da: Archives Françaises du Film

Boireau, un ragazzo scontroso, viene cacciato dal preside della scuola per via dei suoi cattivi risultati. La madre lo va a cercare e lo riempie di scapaccioni. A casa suo padre gli assesta altri schiaffi e decide di metterlo a lavorare, così lo porta successivamente da un cappellaio, da un droghiere, da un barbiere, da un fornaio. In un'osteria, Boireau si getta su una bottiglia e beve a collo; adibito alle cantine, provoca un'inondazione spillando vino da quattro botti, finendo per cadere ubriaco nella palude di vino che si è formata sul pavimento.

The headmaster for his poor results throws Boireau, an unsociable boy, out of school. His mother goes looking for him and beats him. At home his father beats him too and decides to set him to work and takes him to a hatter, a grocer, a barber and a baker. In an inn Boireau throws himself on a bottle and guzzles away; assigned to the cellars, he causes a flood by tapping wine from four barrels ending up falling drunk into the wine lake that has formed on the floor.

BOIREAU FAIT LA NOCE Francia, 1908 Regia: André Deed

■ Int.: André Deed (Boireau), Aurèle Sydney; Prod.: Pathé Frères ■ 165 m 35mm. L.: 165 m. D.: 10' a 16 f/s ■ Da: Archives Françaises du Film

Sfuggito alla sorveglianza dei suoi genitori, Boireau invita a pranzo due belle ragazze. In un ristorante, si fa dare una saletta privata e spende senza ritegno. Cacciato dal proprietario, Boireau porta le due donne a fare un giro in una macchina rubata con cui provoca un incidente. Viene riaccompagnato a casa ubriaco da due individui, che ne approfittano per svaligiare l'appartamento. Al rientro i genitori sono inorriditi dal comportamento del figlio.

Escaped from his parent's guard, Boireau invites two beautiful girls to lunch. In a restaurant he asks for a private room and spends recklessly. Chased away by the owner, Boireau takes the two women for a drive in a stolen car and causes an accident. He is taken back home by two individuals who take advantage of the situation and rob the apartment. Upon their return the parents are horrified at their son's behaviour.

BOIREAU A MANGÉ DE L'AIL Francia, 1908

■ Int.: André Deed (Boireau); Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 123 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque Française

Boireau chiede alla cuoca di insaporire un piatto con l'aggiunta di molto aglio, poi mangia di gusto e si liscia lo stomaco di piacere. In strada incontra il suo portinaio che, spazzando, lo schizza con l'acqua del canaletto di scolo. Boireau grida la sua collera in faccia all'uomo, che cade a terra come folgorato dall'alito del suo interlocutore; la stessa cosa si ripete con un lavavetri in cima a una scala e con una giornalaia nel suo chiosco. Boireau arriva all'entrata del metrò, incrocia un signore che sviene seduta stante. Nel vagone della metropolitana, Boireau provoca lo svenimento di tutti i passeggeri, compreso il controllore...

Boireau asks the cook to season a dish by adding a lot of garlic, which he heartily eats, and he contentedly strokes his belly. In the street he meets his caretaker, who splashes him with the drain water as he is sweeping. Boireau shouts angrily in the man's face, who falls to the ground overcome by his breath; the same thing happens with a window cleaner at the top of a ladder and with a newspaper seller in her kiosk. Boireau arrives at the entrance of the metro and meets a man who faints on the spot. In the metro carriage Boireau makes all the passengers faint including the conductor...

UNE DOUZAIN D'ŒUFS FRAIS Francia, 1908 Regia: André Deed

■ Int.: André Deed; Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 9' a 16 f/s ■ Da: Archives Françaises du Film

Una donna manda il marito a prendere una dozzina di uova. Dopo parecchie soste al bar, l'uomo riesce a comprare le uova e deve affrontare molte disavventure prima di riuscire a portarle a casa. Appena fa notte, le mette sotto il cuscino. Al mattino si ritrova il letto invaso di pulcini.

A woman sends her husband to get a dozen eggs. After many bar stops, the man manages to buy the eggs and faces numerous misfortunes before being able to take them home. As night falls he puts them under his cushion. In the morning his bed is full of chicks.

PROGRAMMA 2 (1909-1910) / PROGRAM 2 (1909-1910)**CRETINETTI FICCANASO** Italia, 1909

■ Int.: André Deed (Cretinetti); Prod.: Itala Film Note ■ 35mm. L.: 99 m. D.: 6' a 16 f/s. Col. ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato presso L'Immagine Ritrovata nel 2005 a partire da un nitrato positivo / Print restored in 2005 at the laboratory L'Immagine Ritrovata from a positive nitrate

Cretinetti, spinto dalla curiosità, incorre in una serie di disavventure che diventano il pretesto per una esibizione delle sue celebri gag.

Cretinetti, led by his curiosity, runs into a series of misadventures which become a pretext for performing his famous gags.

CRETINETTI HA INGOIATO UN GAMBERO Italia, 1909

■ Int.: André Deed (Cretinetti); Prod.: Itala Film ■ 35mm. D.: 10' a 16 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

Mentre si disseta da un secchio d'acqua, Cretinetti inavvertitamente ingoia un gambero. Quando risale sulla bicicletta, comincia ad andare a ritroso. Dopo una serie di allarmanti disavventure, qualcuno riesce ad afferrarlo e a tirargli fuori l'indesiderato ospite. *The Bioscope*, March 20, 1913

Whilst he is drinking from a bucket of water, Cretinetti inadvertently swallows a prawn. When he gets on his bicycle he starts to go backwards. After a series of alarming misfortunes someone manages to grab him and remove the undesired guest. *The Bioscope*, March 20, 1913

CRETINETTI DISTRATTO Italia, 1910

■ Int.: André Deed (Cretinetti); Prod.: Itala Film ■ 35mm. Bn. Senza didascalie / Without intertitles. L.: 168 m. D.: 9' a 16 f/s ■ Da: Cineteca di Bologna, American Film Institute

Cretinetti è un gran dormiglione: è il cannone di mezzogiorno a svegliarlo e, ancora insonnolito, si reca nel bagno, apre il rubinetto della vasca e si mette a leggere il giornale, in attesa che la vasca si riempia. Sempre sovrappensiero, comincia a camminare, combinando una serie di guai, finendo per entrare in costume da bagno nella vasca, facendo un tuffo che la fa andare in mille pezzi. Si

Cretinetti is a great sleeper: it is the midday cannon that wakes him and still sleepy he goes to the bathroom, opens the tap of the bath and starts reading the paper as he waits for the bath to fill. Lost in thought he starts to walk, he causes a series of scrapes ending up, diving in the bath in his costume and breaking it in a thousand pieces. He then gets dressed, by firstly putting on his shoes and

veste poi, mettendo prima le scarpe e poi le calze, la camicia sulla giacca e questa sul cappotto. (...) Dopo altre esilaranti peripezie, Cretinetti si siede su un bidone di benzina, gli dà fuoco e l'esplosione lo risarcisce di nuovo nella stanza da letto, dove riprende a dormire.

The Bioscope, June 9, 1910

then his socks, his shirt over the jacket and this over his overcoat. (...) After other exhilarating adventures Cretinetti sits on a petrol tank, lights it and the explosion drops him back in his bedroom where he starts sleeping again.

The Bioscope, June 9, 1910

CRETINETTI FRA DUE FUOCHI Italia, 1910

■ Int.: André Deed (Cretinetti); Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 183 m. ca. D.: 11' a 16 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Nederlands Filmmuseum

COME FU CHE L'INGORDIGIA ROVINÒ IL NATALE A CRETINETTI Italia, 1910

■ Int.: André Deed (Cretinetti) Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 237 m. D.: 13' a 16 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema

Cretinetti è un ragazzo molto goloso, e si mangia tutti in una volta i dolci preparati per lui dai genitori sull'albero di Natale. Poi si addormenta e fa un brutto sogno: le vie del cielo si aprono davanti a lui. Dopo aver provocato una grande confusione in paradiso, dove Dio stesso deve intervenire, Cretinetti si ritrova all'inferno dove dei diavoletti lo mettono a cuocere in un pentolone...

Cretinetti is a very greedy boy and he eats ten cakes prepared by his parents for him on the Christmas tree all at once. He then falls asleep and has a bad dream: the ways of the heavens open up before him. After having caused such confusion in heaven that God in person has to intervene, Cretinetti finds himself in hell where some little devils cook him in a pot...

PROGRAMMA 3 (1911) / PROGRAM 3 (1911)

CRETINETTI VUOL ROMPERLA AD OGNI COSTO Italia, 1911

■ Int.: André Deed (Cretinetti); Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 173 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiani / Italian intertitles ■ Da: Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale ■ Copia restaurata nel 2005 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato / Print restored in 2005 at the Laboratory L'Immagine Ritrovata from a positive nitrate

Povero Cretinetti, si è fidanzato con una gentile e bella fanciulla, ma la sua precedente innamorata, una cantante d'opera, non ci sta.
The Moving Picture World, November 4, 1911

Poor Cretinetti, he is engaged with a kind and beautiful girl, but his previous love, an opera singer, will not stand for it.
The Moving Picture World, November 4, 1911

IL REGALO DI CRETINETTI Italia, 1911

■ Int.: André Deed (Cretinetti); Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 164 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Archivo Nacional de la Imagen - Sode

L'innamorata di Cretinetti chiede un regalo. Il nostro eroe prima pensa a un mazzo di fiori, ma un gruppo di amici glielo porta via. È poi la volta di un servizio di piatti, che finisce però per sfracellarsi giù per le scale. Compra allora un pianoforte, ma gli si raduna intorno una folla di persone e Cretinetti finisce per essere ficcato dentro lo strumento.

The New York Dramatic Mirror, January 4, 1911

The lady that loves Cretinetti asks him for a gift. Our hero firstly thinks of a bunch of flowers, but a group of friends take it away. Then he chooses a set of dishes that end up shattered down the stairs. He then buys a piano but a crowd of people surrounds him and Cretinetti ends up being shoved inside the instrument.

The New York Dramatic Mirror, January 4, 1911

CRETINETTI ASSISTE AD UN COMBATTIMENTO DI GALLI Italia, 1911

■ Int.: André Deed (Cretinetti); Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 146 m. ca. D.: 5' a 16 f/s ■ Da: British Film Institute

Cretinetti è tutto lieto di assistere ad un combattimento di galli, ma ben presto la solita prepotenza sua lo fa cacciare dalla sala dello spettacolo. Giunge egli dinanzi a un teatro: una rappresentazione di *Chanteclair* è allora finita. Cretinetti ne è informato, ma egli non si unisce al coro di applausi che saluta gli artisti al loro passaggio:

Cretinetti is very pleased to be watching a cockfight but soon his usual overbearing manner has him thrown out of the hall. He arrives in front of a theatre: a performance of *Chanteclair* has just ended. Cretinetti is informed of this but he does not join in the applause that welcomes the artists as they pass: the only one who

chi solo può bene incarnare il tipo di Chanteclair è lui. Ma la sua mania fa ben presto fuggir spaventati artisti e spettatori, e il nuovo gallo improvvisato disturba il mercato e mette lo sgomento tra il numeroso pollame.

Cinema, n. 8, 20 aprile 1911

CRETINETTI S'INCARICA DEL TRASLOCO Italia, 1911

■ Int.: André Deed (Cretinetti); Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 8' a 16 f/s ■ Da: Cineteca di Bologna

Cretinetti trova la propria fidanzata e i genitori di lei molto preoccupati per l'arrivo dei facchini che devono occuparsi del loro trasloco, ma lui li rassicura, congeda i facchini e promette di risolvere personalmente il problema. E infatti se ne occupa, a modo suo. L'ultima delle sue preoccupazioni è l'integrità del mobilio che deve traslocare, per cui ogni oggetto è scagliato fuori dalla finestra o giù per le scale con una rapidità che è certamente maggiore di quella usata dai normali facchini. Il ciclone degli oggetti precipitati per le scale travolge passanti e condomini.

The Bioscope, September 21, 1911

IL NATALE DI CRETINETTI Italia, 1911

■ Int.: André Deed (Cretinetti); Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 132 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Archivo Nacional de la Imagen - Sodre

Invitato a una festa di Natale, Cretinetti si reca a casa dalla fidanzata. È carico di numerosi regali, di un albero di Natale, di un fucile e di un cavallo di legno. In strada urta un postino, anche lui carico di pacchi. I pacchetti si confondono, Cretinetti ne raccoglie uno contenente tre bottiglie: etere della paura, etere dell'allegria, etere della collera. Dopo una difficile salita delle scale, Cretinetti arriva al luogo del ricevimento: si scontra con il maggiordomo e, nella caduta, i flaconi di etere si rompono. I vapori si diffondono nell'ambiente. Cretinetti mima in successione gli effetti dei tre prodotti. Poi balla, si arrabbia e si scontra con gli altri invitati finendo così per rovesciare la tavola. A loro volta, prima il padre, poi la fidanzata e quindi le altre donne e gli invitati manifestano gli stessi sintomi. Tutti ridono poi si prendono a botte... La copia è incompleta, dal momento che, secondo certe fonti, il film terminava – come sembra ovvio – con un'immagine di Cretinetti che usciva dalle macerie per augurare buon Natale agli spettatori.

Jean A. Gili

can embody Chanteclair is he. But his obsession soon has artists and spectators running away frightened and the new cockerel suddenly disturbs the market and upsets the poultry.

Cinema, n. 8, 20 aprile 1911

Cretinetti finds his fiancée and her parents very worried about the arrival of the porters that should move their furniture, but he reassures them that he will personally resolve the problem. An indeed he does in his own way. The last of his worries is the integrity of the furniture that must be moved, so that every object is thrown out of the window or down the stairs at a faster speed than any normal porter. The cyclone of falling objects knocks over passers-by and residents.

The Bioscope, September 21, 1911

Invited to a Christmas party, Cretinetti goes to his fiancée's house. He is loaded with many presents, a Christmas tree, a rifle and a wooden horse. In the street he bumps into a postman who is also loaded with gifts. The packets get mixed up and Cretinetti picks up one containing three bottles: ether of fear, ether of mirth and ether of anger. After a difficult climb up the stairs, Cretinetti arrives at the reception: he bumps into the butler and in the fall the ether bottles break. The fumes spread out. Cretinetti mimics a succession of effects of the three products. Then he dances, gets angry and he knocks into the other guests ending up overturning the table. Then, first the father, then the fiancée and then the other women and guests manifest the same symptoms. They all laugh and then fight... The copy is incomplete, as according to some sources, the film ended – as seems obvious – with a shot of Cretinetti climbing out of the ruins to wish the spectators a happy Christmas.

Jean A. Gili

GRIBOUILLE REDEVIENT BOIREAU Francia, 1912

■ Int.: André Deed (Boireau), Valentini Frascaroli; Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 213 m. D.: 10' a 20 f/s. Bn. Didascalie francese / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Gribouille si chiamava Boireau prima di innamorarsi di una bella siciliana alla quale ha lanciato il cuore al di sopra delle frontiere. Purtroppo la bella ragazza ha un padre terribile, al cui cospetto Gribouille fugge, spaventato, e ripassa il confine. Rientrato in Francia, il nostro eroe, ripreso dall'amore della terra natale, vuole restarci. Le autorità italiane si sforzano invano di sbarrargli la strada. Gribouille salta su un rapido, sbatte sui binari fuochista e meccanico e prende il loro posto sul tender. Ben presto la locomotiva, surriscaldata grazie alle sue manovre, scoppia, dando luogo a una spaventosa catastrofe. Gribouille, proiettato fra le nuvole, ricade sul tetto di un atelier cinematografico, nel quale viene catapultato come un bolide. Vi è accolto a braccia aperte. Una quantità di obiettivi si punta su di lui, poiché il nostro eroe, come si sa, è considerato uno dei comici più esilaranti, così il rimpatriato può firmare l'impegno di ridiventare Boireau in patria.

Bulletin Pathé

Gribouille, once called himself Boireau, before falling in love with a beautiful Sicilian girl to whom he has given his heart across the border. Unfortunately the beautiful girl has a terrible father, from whose presence Gribouille runs away scared and crosses over the border. Back in France our hero, seized by the love of his native land wants to stay there. The Italian authorities strive in vain to block his way. Gribouille jumps on an express train, throws the stoker and mechanic on the rails and takes their place on the tender. Soon the locomotive, overheated thanks to his manoeuvres, explodes in a tremendous catastrophe. Gribouille is thrown amongst the clouds and falls onto the roof of a cinema studio in which he falls like a meteor. He is welcomed with open arms. A number of lenses focus on him as our hero, as is well known, is considered one of the most exhilarating comics, so that the repatriation can sign the commitment to become Boireau in his homeland once again.

Bulletin Pathé

BOIREAU AU HAREM Francia, 1912 Regia: Henry Gambard

■ Scen.: André Deed; Int.: André Deed (Boireau), Cherifeh Hanem; Prod.: Pathé Frères ■ version A ■ 35mm. L.: 290 m. D.: 16' a 16 f/s ■ Da: Archives Françaises du Film

Boireau viene incaricato di fotografare il Pascià di Istanbul, ma si innamora di una ballerina che si esibisce nell'harem. Minacciato di decapitazione, si traveste da baiadera. Scoperto l'inganno, a Boireau viene risparmiata la vita solo perché il Pascià è molto contento del ritratto scattatogli dal fotografo.

Boireau is asked to photograph the Pasha of Istanbul, but he falls in love with a dancer that performs in the harem. Threatened with being decapitated he dresses up as a bayadère. The disguise is discovered and Boireau is spared his life only because the Pasha is very happy with the portrait taken by the photographer.

BOIREAU AU HAREM Francia, 1912 Regia: Henry Gambard

■ Scen.: André Deed; Int.: André Deed (Boireau), Cherifeh Hanem; Prod.: Pathé Frères ■ version B ■ 35mm. L.: 288 m. D.: 16' a 16 f/s ■ Da: Archives Françaises du Film

Leggermente diversa dalla versione precedente, questa copia si distingue per il fatto che la ballerina Cherifeh Hanem e lo stesso André Deed si esibiscono con una tenuta più discinta.

Slightly different from the previous version, this copy differs in the fact that the ballerina Cherifeh Hanem and André Deed perform more scantily dressed.

BOIREAU EN MISSION SCIENTIFIQUE Francia, 1912 Regia: André Deed

■ Int.: André Deed (Boireau); Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 286 m. D.: 16' a 16 f/s ■ Da: Archives Françaises du Film

Boireau parte per una missione scientifica su incarico dalla Società dei Sapienti di Saint-Valéru-en-Guingois, di cui è presidente. Si tratta di cercare nel fondo dell'Oceano la famosa spugna con cui si fanno gli asciugamani. Dopo aver issato la bandiera nazionale, Boireau lascia il molo d'imbarco e prende il largo.

Il nostro esploratore rema giorno e notte, finché è vittima di una catastrofe: la sua nave, urtata da un iceberg, rovina sul fondo del mare. Boireau si salva su una zattera e rema di conserva con il suo baule. Alla fine del nono giorno approda su un'isola dove, preoccupato per la sua missione, mette lo scafandro e scende nelle

Boireau sets off for a scientific mission on behalf of the Society of Scholars of Saint-Valéru-en-Guingois, of which he is president. They are exploring the bottom of the ocean for the famous sponge used to make towels. After having raised the national flag, Boireau leaves the dock for the open sea.

Our explorer rows day and night, until he is the victim of a catastrophe: his ship, hit by an iceberg, falls to the bottom of the sea. Boireau saves himself on a raft and rows in convoy with his trunk. At the end of the ninth day he reaches an island where, worried about his mission, he puts on the diving suit and descends into the depths of the sea.

profondità del mare. Sfortunatamente alcuni indigeni lo vedono mentre esce dall'acqua e il re dei Mabouloufoques, credendo di riconoscere in lui il messia atteso dal popolo, lo salva dallo spiedo e lo porta, su un pavese, al posto del dio precedente.

Tuttavia Boireau è stanco di essere adorato dagli uomini e una notte scappa per riconquistare il sacro suolo della patria, dove i membri della Società dei Sapienti piangono amaramente il loro presidente che credono vittima del suo eroico senso del dovere. Boireau viene osannato come si deve e, da allora, diventa l'eroe leggendario di Saint-Valéry-en-Guingois.

Bulletin Pathé

BOIREAU FILLE DE FERME Francia, 1912 Regia: André Deed

■ Int.: André Deed (Boireau); Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 192 m. D.: 11' a 16 f/s ■ Da: Archives Françaises du Film

Gribouillette, figlia di un grosso fattore normanno, ha quattro pretendenti: un pompiere, un fattore, un impiegato di notaio e Boireau, il garzone della fattoria. Solo quest'ultimo ha saputo conquistare il suo cuore. Però il padre di Gribouillette, che sogna per sua figlia un buon partito, non vuole sentir ragioni. Sono gli altri tre pretendenti ad avere il suo appoggio. Sarà però Boireau, travestito da contadina, che si farà passare per Gribouillette e riceverà – vedremo come – i pretendenti.

Bulletin Pathé

BOIREAU ET LA GIGOLETTE Francia, 1912 Regia: André Deed

■ Int.: André Deed (Boireau); Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 269 m. D.: 15' a 16 f/s ■ Da: Archives Françaises du Film

Pigrante seduto in una comoda poltrona, fumando un buon sigaro, Boireau si gode le gioie del dolce far niente. Ma viene bruscamente strappato ai suoi dolci pensieri da strani rumori. Sono degli "apaches" che si disputano la supremazia nel cuore della loro sovrana, una bruna *gigolette*. Letteralmente entusiasmato dai begli occhi della malvivente, Boireau è reso audace dall'amore e si avventura in un tugurio dove ritrova la *gigolette*. Dichiararle il proprio amore non è che un gioco per il nostro eroe. Ma l'oggetto della sua passione gli chiede alcune prove tanto ardue quanto inattese. I sottoposti della bella sono furiosi dei favori concessi a Boireau e tentano con tutti i mezzi di disfarsi del loro rivale. Povero Boireau! Viene appeso a un lampione e poi precipita in un pozzo. Ma la *gigolette*, meravigliata e conquistata dalla perseveranza del suo pretendente, allontana da lui tutti i pericoli: Boireau potrà finalmente vivere felice accanto alla sua bella.

Bulletin Pathé

Unfortunately some natives see him coming out of the water and the king of the Mabouloufoques mistakes him for the Messiah his people have been waiting for and rescues him from the spit and takes him on a flag's dressing in place of the previous God.

However Boireau is tired of being adored by men and one night escapes to regain the sacred soil of his homeland, where the members of the Society of Scholars cry bitterly for their president that they believe a victim of his sense of duty. Boireau is properly cheered and becomes the legendary hero of the Saint-Valéry-en-Guingois.

Bulletin Pathé

Gribouillette, the daughter of a fat Normandy land agent, has four suitors: a fireman, a land agent, the clerk of a notary office and Boireau the stable boy who is the only who has managed to win her heart. But Gribouillette's father, who dreams a good match for his daughter, won't listen to reason. It's the three other suitors who have his support. But it will be Boireau, disguised as a peasant woman who will stand for Gribouillette and will receive, in his way, her suitors.

Bulletin Pathé

Lazing in a comfortable armchair smoking a good cigar, Boireau enjoys sweet idleness. But he is suddenly torn from his sweet thoughts by strange noises. A few apaches are fighting over their queen's heart, a dark haired *gigolette*. Literally thrilled by the beautiful eyes of the criminal, Boireau is emboldened by love and ventures in a hove to find her. Declaring his love is a piece of cake for our hero. But the object of his love asks him for certain difficult and unexpected tests. The subordinates of the beauty are furious about the favours allowed Boireau and try every way to get rid of their rival. Poor Boireau! He is hung from a lamppost and then he falls into a well. But the *gigolette*, amazed and conquered by her suitor's perseverance, removes all dangers: Boireau will finally be able to live happily alongside his beauty.

Bulletin Pathé

BOIREAU ET LA DEMI MONDAINE Francia, 1912 Regia: André Deed

■ Int.: André Deed (Boireau); Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 207 m. D.: 12' a 16 f/s ■ Da: Archives Françaises du Film

Boireau padre ha deciso di maritare suo figlio, speranza di tutta la famiglia. Il giovane Boireau però non è d'accordo con i programmi paterni avendo già fatto la sua scelta nell'amorevole persona di Valentine, giovane e allegra bellezza, pronta, con le nozze, a fare la felicità del suo compagno. Boireau padre, uomo d'inflessibili principi, rifiuta energicamente di acconsentire all'unione. Ma il suo erede, furbo dalla nascita, trova la maniera di rinchiudere negli ampi ripiani di un antico armadio tutti coloro che si oppongono al matrimonio e cioè suo padre, sua madre e il tutore di Valentine. Di fronte ad argomenti del genere, tanto energici, quanto rispettosi, i tre interessati non esitano ad arrendersi.

Boireau father has decided to marry off his son, the hope of the family. The young Boireau, though, does not agree with his father's plans as he has already made his choice, the lovable Valentine, a young and cheerful beauty who is ready to make her partner happy after the wedding. Boireau father, a man of unbending principles, vigorously refuses to allow the union. But his heir, cunning since birth, finds the way to lock away in the spacious shelves of an old cupboard all those that oppose the wedding, including his father, mother and Valentine's tutor. Faced with such forceful and respectful arguments the three do not hesitate in giving in.

BOIREAU ET LA FILLE DU VOISIN Francia, 1912 Regia: André Deed

■ Int.: André Deed (Boireau); Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 193 m. D.: 11' a 16 f/s ■ Da: Archives Françaises du Film

Boireau è innamorato di Gribouillette, la figlia del vicino. Ma il padre della ragazza lo guarda con sospetto. Una contesa attorno alla siepe di confine diventa per il padre di Gribouillette il pretesto per dar corso alla propria collera e attaccare il vicino. Boireau risponde a male parole, mentre Gribouillette cerca inutilmente la pacificazione. Alla fine, per ottenere il consenso paterno, i due innamorati fingono il suicidio. Solo davanti alle suppliche del terribile vicino Boireau acconsentirà a non morire e a vivere felice con la sua Gribouillette.

Boireau is in love with Gribouillette, the neighbour's daughter. But the girl's father views him with suspicion. A dispute over the boundary hedge becomes, for Gribouillette's father, the excuse to unleash his anger and attack the neighbour. Boireau responds angrily, whilst Gribouillette vainly searches for pacification. In the end, to obtain the paternal consent, the two lovers fake a suicide. Only in front of the pleas of the terrible neighbour, Boireau agrees not to die and lives happily with his Gribouillette.

BOIREAU SE VENGE Francia, 1912 Regia: André Deed

■ Int.: André Deed (Boireau); Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 197 m. D.: 11' a 16 f/s ■ Da: Archives Françaises du Film

Boireau aspira alla mano di Mlle Jane Ronchenot, figlia di un colonnello in pensione. Jane ricambia l'amore di Boireau, ma suo padre ha in mente per lei un altro marito. Per vincere l'ostilità paterna Jane e Boireau si mettono d'accordo per ridicolizzare l'altro pretendente. Il povero ragazzo casca così ingenuamente nelle trappole che i due gli tendono e si rende talmente comico e ridicolo da essere messo alla porta, mentre Boireau, che è riuscito a ritagliare per sé il ruolo migliore, vede trionfare la sua astuzia.

Boireau aspires to the hand of Mlle Jane Ronchenot, daughter of a retired colonel. Jane returns Boireau's love but her father has someone else in mind for her husband. To win over the paternal hostility Jane and Boireau agree to ridicule the other suitor. The unfortunate boy falls so innocently for the traps that the two of them lay for him that he renders himself so comical and ridiculous that he is shown the door, whilst Boireau who has managed to carve himself a better role, sees his cunning triumph.

BOIREAU CHERCHE SA FEMME Francia, 1913 Regia: André Deed

■ Int.: André Deed (Boireau); Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 145 m. D.: 8' a 16 f/s ■ Da: Archives Françaises du Film

Sconsolato per essere stato abbandonato dalla moglie, Boireau va a fare un bagno. Lungo la strada incrocia una deliziosa ragazza e sulla scia della sua bellezza si dirige verso l'acqua salata. Ingannato dalla somiglianza nella figura, Boireau si lascia andare a un gesto audace e ne ottiene in cambio uno schiaffo clamoroso. Tornato in sé, scopre il marito della graziosa bagnante che osserva la scena con occhio divertito. Finito il bagno, Boireau, che non si ar-

To console himself after having been abandoned by his wife, Boireau goes for a swim. Along the road he sees a delightful girl and, in the wake of her beauty, he heads for the salty water. Tricked by the similar figure Boireau abandons himself to a daring act, obtaining in exchange a resounding slap. Coming to his senses he discovers the husband of the delightful bather that observes the scene amused. Having finished his swim, Boireau does not

rende così facilmente, si diverte a guardare attraverso gli interstizi dei teloni la ragazza mentre si riveste. Intanto sopraggiungono il marito di lei e la moglie di Boireau, così che una sonora battuta raffredda le velleità galanti del nostro eroe.

Bulletin Pathé

BOIREAU SAUVETEUR Francia, 1913 Regia: André Deed

■ Int.: André Deed (Boireau); Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 139 m. D.: 8' a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film

Con l'aspetto da vecchio lupo di mare e il petto costellato da medaglie di salvataggio che testimoniano del suo valore, Boireau è tutto intento a rammentare delle vecchie reti da pesca. All'improvviso s'accorge che in mare c'è un uomo che si agita, sembra dibattersi nell'elemento liquido e sprofondare in mezzo ai flutti. Boireau entra in azione. Il tempo di raccattare una ventina di salvagenti, di travolgere una dozzina di persone, di mettere una barca in mare e Boireau, che peraltro non sa nuotare, è già sul luogo dell'incidente. La cosa più difficile è convincere il povero incidentato, che del resto non è che un comune bagnante, a salire sulla barca. Le diverse strategie per portare a buon fine il salvataggio hanno come solo risultato quello di far capovolgere la barca. Ripescato dal bagnante, Boireau fa un misero ritorno sulla spiaggia.

Bulletin Pathé

BOIREAU S'EXPATRIE Francia, 1913 Regia: André Deed

■ Int.: André Deed (Boireau); Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 149 m. D.: 9' a 16 f/s. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Archives Françaises du Film

Boireau si sposa. La prima notte di nozze, però, la moglie Gribouillette scopre nelle sue tasche la foto poco innocente di una certa signorina Muguette, un tempo fidanzata di Boireau. Crisi di collera, lacrime e disperazione per Gribouillette che tiene il broncio stando seduta su una sedia, mentre Boireau, seccato, va a stendersi a letto dove si addormenta di un sonno profondo. Nel sogno Boireau, ora che è tutto finito con Gribouillette, s'imbarca per il Canada. Ma Gribouillette, che per una sorta di telepatia si è infilata nel suo stesso sogno, scopre le intenzioni del suo sposo e, sotto una serie di travestimenti, insegue l'infedele alla guisa di rimorso vivente. Dopo varie peripezie Boireau si sveglia di soprassalto. I due sposi scoprono con gioia che si è trattato soltanto di un brutto sogno e si riconciliano.

Bulletin Pathé

BOIREAU EN VOYAGE Francia, 1913 Regia: André Deed

■ Int.: André Deed (Boireau); Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 107 m. D.: 6' a 16 f/s ■ Da: Archives Françaises du Film

Col carico di quattro grosse valigie, Boireau scende da un treno ed entra in un hotel. Ma questo è tutto pieno, così Boireau cerca di intrufolarsi in una camera già occupata. Capitato nella stanza di due amanti, finisce giù per le scale, travolge il fattorino dell'albergo, piomba sulla strada, passa e ripassa di mano in mano, rotola da una caduta all'altra, finché precipita in un lavatoio dove viene accolto a colpi di mestolo dalle lavandaie. Alla fine Boireau trova un fresco rifugio nell'acqua di uno scolo e s'addormenta.

Bulletin Pathé

give up so easily and enjoys himself watching her get dressed through the gaps in the canvas. In the meantime her husband and Boireau's wife arrive on the scene so that after a sound beating our hero's gallant ambitions are cooled down.

Bulletin Pathé

Looking like an old sea dog, his chest covered with rescue medals attesting to his valour, Boireau is busy repairing some old fishing nets. Suddenly he realises that out at sea there is a man that is struggling and seems to be trashing in the liquid element and sinking in the waves. Boireau goes into action. As soon as he has collected twenty odd lifebuoys, knocked over a dozen people and put a boat to sea, Boireau, who however does not know how to swim, is at the scene of the accident. The most difficult thing is convincing the poor victim, who is nothing other than a common bather, to get on the boat. The different strategies to conclude the rescue only result in overturning the boat. Fished out by the bather, Boireau makes an unhappy return to the beach.

Bulletin Pathé

Boireau gets married. The first wedding night his wife Gribouillette discovers in his pockets a compromising photo of a certain Muguette, once Boireau's fiancée. Fits of fury, tears and desperation for Gribouillette who sulks sitting on a chair, whilst Boireau, annoyed, lies down on the bed and falls into a deep sleep. Boireau in the dream, now that everything with Gribouillette has finished, embarks for Canada. But Gribouillette, due to a sort of telepathy has entered his dream, discovers her groom's intentions and under a series of disguises chases the unfaithful like living guilt. After various adventures Boireau suddenly wakes up. The newlyweds discover with joy that it was just a bad dream and make up.

Bulletin Pathé

Boireau, loaded down with four large suitcases, gets off a train and goes into a hotel. But it is full so Boireau tries to sneak into a room already taken. Ending up in a room with two lovers, he ends up down the stairs, knocks down the hotel bellboy, falls on the road, passes from hand to hand, rolls from one fall to the next, until he falls into a wash-house where he is welcomed with ladle blows by the washerwomen. In the end Boireau finds a cool refuge in the water of a drain and falls asleep.

Bulletin Pathé

UNE EXTRAORDINAIRE AVENTURE DE BOIREAU Francia, 1914 Regia: André Deed

■ Int.: André Deed (Boireau); Prod.: Pathé Frères ■ 35mm. L.: 272 m. D.: 15' a 16 f/s ■ Da: Archives Françaises du Film

Il film del 1914 continuano a esplorare la vena burlesca e surreale, altri segnano un'evoluzione verso la commedia di costume. In qualche modo, la comicità di Deed si fa più sottile. Ne è testimone un film come *Une extraordinaire aventure de Boireau*, a proposito del quale scrive Petr Král: "Le pagliacciate di Deed alimentano un'insolente provocazione sociale che, ben prima di Chaplin, mette in luce il potenziale 'sovversivo' del *burlesque* e della sua innata mancanza di rispetto nei confronti delle gerarchie. Uniti per la schiena in seguito a un incidente, un ricco mondano e un vagabondo svelano assieme la relatività del loro statuto trascinandosi vicendevolmente nei rispettivi ambienti, cioè prendendo il posto l'uno dell'altro. Quando, schiena a schiena col suo doppio, il vagabondo vuota senza problemi i vassoi a un ricco ricevimento, il film raggiunge la violenza di uno sfogo carnevalesco che ritorna ancora alla fine, compresa la sua metafisica nascosta: finalmente separati per mezzo di una sega, i due personaggi si allontanano dall'apparecchio mostrando l'immagine della loro colonna vertebrale a nudo, grossolanamente tracciata col gesso sulla giacca". Jean A. Gili

The films of 1914 continue to explore the burlesque and surreal vein whilst others mark an evolution towards the period comedy. In some way, Deed's comedy becomes subtler. A film like *Une extraordinaire aventure de Boireau*, is an example of this and about which Petr Král writes: "Deed's buffoonery feeds an insolent social provocation that, much earlier than Chaplin, reveals the 'subversive' potential of the burlesque and its innate lack of respect for hierarchies. Joined by their backs following an accident, a rich socialite and a tramp reveal the relativity of their status by dragging each other in each other's environments, that is by taking each other's place. When, back-to-back with his double, the tramp empties without problems the trays of a rich reception, the film reaches the violence of a carnival like release that returns once again at the end, including its hidden metaphysics. Finally separated with a saw the two characters move away from the camera showing the picture of their vertebral column, roughly outlined with chalk on their jackets".

Jean A. Gili

PROGRAMMA 6 (1915-1921) / PROGRAM 6 (1915-1921)

LA PAURA DEGLI AEROMOBILI NEMICI Italia, 1915

■ Int.: André Deed, Léonie Laporte; Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 320 m. D.: 18' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema e Cineteca di Bologna

Il film è costruito su un'esigenza di attualità legata alla situazione bellica, visto che l'Italia era entrata in guerra contro l'Austria nel maggio del 1915. Alla fine della cerimonia di matrimonio, il corteo degli sposi, dei parenti e amici si avvia per una strada di Torino. Il gruppo si ritrova davanti a un manifesto che fornisce i consigli da seguire in caso di attacco aereo da parte degli Zeppelin. Cretinetti, sconvolto, stacca l'affisso e lo porta con sé per essere sicuro di non dimenticare niente. Le raccomandazioni vertono sulla necessità di avere a portata di mano dei sacchi di sabbia e dei secchi d'acqua per spegnere gli incendi provocati dalle bombe. Arrivato a casa, mentre gli invitati si mettono a tavola per il pranzo di nozze, Cretinetti si dà da fare: ordina dei sacchi di sabbia e nella stanza da bagno prepara dei secchi e delle bacinelle d'acqua. Spinge poi la vasca piena d'acqua nel salotto, provocando i primi disastri nell'appartamento. Cretinetti e la sua giovane sposa – la poco seducente e grossa Léonie Laporte – si ritirano nel talamo nuziale, stipato di recipienti di ogni sorta. I loro grotteschi trastulli non impediscono a Cretinetti di essere continuamente obnubilato dalla 'paura degli aerei nemici'. Il manifesto – che il giovane ha sempre con sé – parla anche dell'allarme che sarà dato tramite sirena. Intanto, fuori dall'immobile borghese, uno chauffeur in livrea con un colpo di clacson richiama la portinaia di cui è l'amante. In camera, Cretinetti confonde il clacson con la sirena: preso dal panico si agita come un pazzo in mezzo ai secchi d'acqua...

Jean A. Gili

The film is constructed on a contemporary requirement tied to the wartime situation, seeing as Italy had gone to war with Austria in May of 1915. At the end of the wedding ceremony the procession of newlyweds, parents and friends sets off along a road in Turin. The group finds itself in front of a poster that provides advice in case of an aerial attack by Zeppelins. Cretinetti, shocked, tears the poster and takes it with him to make sure that he won't forget anything. The recommendations focus on the need to have sand bags and buckets of water to hand to put out any fires caused by the bombs. Once he has arrived home, as the guests settle down for the wedding lunch, Cretinetti busies himself: he orders some sand bags and in the bathroom prepares some buckets and bowls with water. He then pushes the bathtub full of water in the sitting room, causing the first disasters in the apartment. Cretinetti and his young bride – the not very seductive and large Léonie Laporte – retire to the bridal chamber, overflowing with all sorts of containers. Their grotesque amusements do not prevent Cretinetti from being constantly obsessed by the 'fear of enemy aircraft'. The poster, which he always carries with him, also talks about the alarm that will be given with a siren. In the meantime outside the bourgeois home, a chauffeur in uniform calls the female caretaker, his lover, with a hoot of his horn. Cretinetti, in his room, mistakes the horn with the siren: seized by panic he flaps about like a madman amongst the buckets of water...

Jean A. Gili

L'UOMO MECCANICO Italia, 1921 Regia: André Deed

■ Scen.: André Deed; Int.: André Deed, Valentina Frascaroli; Prod.: Milano Film ■ 35mm. L.: 850 m. D.: 46' a 16 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cinoteca di Bologna

Contrariamente a quello che si è sempre pensato, *L'uomo meccanico* non è un film autonomo, ma è la seconda parte di un cine-romanzo. Si può così capire meglio la presenza nel racconto di certi elementi non troppo chiari. Infatti il film è circolato negli anni venti senza che venisse ricordato che era il seguito di *Il documento umano*. Quanto agli storici, oggi possono analizzare solo una pellicola che rappresenta appena più di un terzo del metraggio originale.

Nel 1921 André Deed ritorna a Milano per girare il seguito di *Il documento umano*, *L'uomo artificiale*, diventato *L'uomo meccanico*. Come per l'episodio precedente, egli ne è ad un tempo autore del soggetto e della sceneggiatura, regista e interprete, a fianco di Valentina Frascaroli. Il Museo Nazionale del Cinema di Torino conserva una prima stesura della sceneggiatura, *L'uomo artificiale*, "Cine-Romanzo di André Deed. Seguito del *Documento umano*". Il "Riassunto del soggetto" è preceduto dalle "Note sul personaggio dell'Uomo artificiale", chiamato anche l'uomo elettrico o l'uomo d'acciaio: "La sorprendente invenzione dell'ingegnere Dell'Ara consiste in una macchina di forma umana costruita in puro acciaio e dalla resistenza formidabile. Il meccanismo a base di elettricità agisce sotto l'influenza delle onde hertziane. L'inventore dal suo laboratorio con un giuoco di manovelle può comunicare sia vicino che lontano al suo mostro una forza terrificante, una velocità incalcolabile e se è necessario renderlo imprevedibile per delle scariche elettriche che possono emanarsi dal suo corpo. Riassumendo: invenzione veramente infernale".

Jean A. Gili

Contrary to what has always been believed, *L'uomo meccanico*, is not an autonomous film, but the second part of a ciné-roman. This would explain the presence in the story of certain elements that are not very clear. In fact the film was distributed in the twenties without recalling that it was the following to *Il documento umano*. As far as the historians are concerned, today they can only analyse one reel that is a little more than a third of the original length.

In 1921 André Deed returned to Milan to shoot the sequel to *Il documento umano*, *L'uomo artificiale*, which became *L'uomo meccanico*. As with the previous episode he is the author of the story and the screenplay, director and actor, alongside Valentina Frascaroli. The Museo Nazionale del Cinema di Torino has a first draft of the screenplay, *L'uomo artificiale*, "Ciné-Roman by André Deed. Sequel to *Documento umano*". The summary of the story is preceded by some "Notes on the character of the Uomo artificiale", also called electrical man or man of steel:

"The amazing invention of the engineer Dell'Ara consists of a machine in human form built out of pure steel and extremely resistant. The electric mechanism is operated by the influence of Hertzian waves. The inventor from his laboratory, with a series of handles, can communicate to his monster, both near and far, a terrifying strength, an incalculable speed and if necessary render him uncatchable due to the electrical charges that can emanate from his body. In short a truly infernal invention".

Jean A. Gili

TAÔ Francia, 1923 Regia: Gaston Ravel

■ Sog.: Arnould Galopin; Scen.: Gaston Ravel; F.: Albert Cohendy, Georges Laffont, Willy Faktorovitch; M.: Jean-Louis Bouquet; Scgf.: Tony Lekain; Int.: Mary Harald (Soun), Andrée Brabant (Raymonde de Sermaize), Joe Hamman (Taô, il genio del male), Gaston Norès (Jacques Chauvry), Tony Lekain (il barone Markias), Paul Hubert (M. de Sermaize), André Deed (Bilboquet), Mlle Aïcha (Clair de lune), Pierre de Canolle (Grégor); Prod.: Louis Nalpas per Société des Cinéromans ■ 35mm. L.: 6953 m. D.: 338' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles: ■ 1° ep.: *Le secret du bronze*. L.: 1176 m. D.: 56'; 2° ep.: *Une trame subtile*. L.: 636 m. D.: 31'; 3° ep.: *Sous le masque*. L.: 861 m. D.: 42'; 4° ep.: *Histoire d'un vol*. L.: 604 m. D.: 30'; 5° ep.: *L'état se resserre*. L.: 589 m. D.: 29'; 6° ep.: *Les mésaventures de Bilboquet*. L.: 505 m. D.: 25'; 7° ep.: *De Paris à Dakar*. L.: 615 m. D.: 30'; 8° ep.: *Haines et amours*. L.: 590 m. D.: 30'; 9° ep.: *Le mariage de Raymond*. L.: 573 m. D.: 28'; 10° ep.: *Dans l'ombre du temple*. L.: 808 m. D.: 40' ■ Da: Cinémathèque Française

La visione del film permette di scoprire un racconto pieno di colpi di scena nel quale André Deed introduce la dimensione comica, sia sotto forma di una partecipazione diretta all'intrigo sia sotto forma di elementi quasi autonomi, specie di 'a parte' comici innestati sulla linea principale della trama. Uomo di fiducia del banchiere de Sermaize, Bilboquet difende gli interessi del padrone e di sua figlia, Raymonde. Bilboquet fa coppia comica con Clair de lune, la serva nera del banchiere. De Sermaize è assassinato su un treno, durante il terzo episodio; da allora Bilboquet vede ampliarsi il proprio ruolo accanto a Raymonde. In effetti, se è poco presente nei primi quattro episodi, il suo personaggio si arricchisce a partire dal quinto, e, nella lotta fra i buoni e i cattivi, alla fine è lui che abbatte Taô con un colpo di fucile.

Jean A. Gili

The film reveals a story full of dramatic turns of events in which André Deed introduces the comic dimension both as a direct participation to the scheme and as almost autonomous elements, a sort of comical asides inserted in the main thread of the plot. Bilboquet, right hand man of de Sermaize the banker, defends the interests of the boss and his daughter Raymonde. Bilboquet becomes a comedy duo with Clair de lune, the banker's black maid. De Sermaize is assassinated on a train during the third episode; from that moment Bilboquet's role next to Raymonde grows. In actual fact, even though he is not very present in the first four episodes, his role extends from the fifth and, in the fight between the goodies and the baddies, in the end it is he who defeats Taô with a rifle shot.

Jean A. Gili



C-100-72

Nel 1963 Andrew Sarris annoverava Lewis Milestone tra i "Fallen Idols" (*Film Culture*, n. 28) definendolo "un formalista di sinistra". Sei anni più tardi la rivista *Films & Filming* (December 1969), in occasione dell'uscita di *Mutiny of the Bounty*, non era molto più tenera.

"Come è capitato a molti altri registi della vecchia guardia, la reputazione di Lewis Milestone è in qualche modo sfiorita negli ultimi dieci anni. I suoi film non recano più quel marchio di riconoscibilità che distingueva i suoi primi lavori".

La cosa strana è che nella considerazione critica su Milestone erano proprio i suoi primi film (*All Quiet* escluso) a non essere mai presi in considerazione, come ammetteva candidamente Richard Koszarski in *Hollywood Directors 1914-1940* (Oxford University Press, 1976): "I suoi film muti erano stati apprezzati per la loro freschezza e la loro forza, ma i migliori tra questi (*The Cave Man*, *Two Arabian Nights*, *The Racket*) non si vedono più da anni e al momento sono difficili da rintracciare".

L'impressione è che, da Sarris in giù, nessuno li avesse mai visti. E che anche di *All Quiet* in pochissimi avessero visto la versione sincronizzata che è quella che presentiamo in questo omaggio.

E dire che nell'autunno 1964, in un'intervista pubblicata da *Film Culture* nonostante la scomunica di Sarris, Milestone dichiarava: "Ho cominciato a fare il regista nel 1925. Il mio primo film è stato una commedia intitolata *Seven Sinners* prodotta dalla Warner Brothers. A Hollywood ero arrivato nel 1919 e, prima di esordire alla regia, avevo lavorato come montatore e sceneggiatore. Anche l'ultimo muto che ho fatto è stato una commedia. Si chiamava *Two Arabian Nights*, con Louis Wolheim e Bill Boyd. Per quel film ho preso il mio primo Oscar e rimane uno dei miei preferiti" (*Film Culture*, n. 34).

In realtà Milestone ricorda male. Prima dell'arrivo del sonoro girò ancora *The Garden of Eden*, *The Racket* e *The Betrayal*, ma l'apprezzamento rimane.

Gualtiero De Marinis

TWO ARABIAN KNIGHTS Usa, 1927 Regia: Lewis Milestone

■ T. it.: *Una notte in Arabia*; Sog.: dall'omonimo racconto di Donald McGibney; Scen.: James T. O'Donohoe, Wallace Smith; Tit.: George Marion Jr.; E: Tony Gaudio, Joseph August; Scgf.: William Cameron Menzies; Ass. R.: Nate Watt; Int.: William Boyd (W. Dangerfield Phelps), Mary Astor (Anis Bin Adham/Mirza), Louis Wolheim (serg. Peter McGaffney), Michael Vavitch (l'emiro di Jaffa), Ian Keith (Shevket), De Witt Jennings (il console americano), Michael Visaroff, Boris Karloff; Prod.: Howard Hughes, John W. Considine Jr. per Caddo Company ■ NTSC Digital Video. D.: 91'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: University of Nevada Collection, Las Vegas Collection ■ Nuova edizione digitale del 2004 eseguita da Flicker Alley, LLC per Turner Classic Movies a partire da un 35mm conservato presso la Howard Hughes Collection dell'Università del Nevada, Las Vegas. Nuova partitura di Robert Israel / New 2004 digital edition produced by Flicker Alley, LLC for Turner Classic Movies from 35mm materials housed as part of the Howard Hughes Collection at the University of Nevada, Las Vegas New orchestral score by Robert Israel

A quanto racconta il biografo Charles Higham, all'inizio del 1927 Howard Hughes incontrò e "restò affascinato da un giovane regista russo-americano grassottello e dagli zigomi appuntiti". Avendo prestato servizio nella divisione di cinematografia aerea delle forze armate statunitensi, Milestone fu in grado di dare a Hughes, allora un imprenditore ventunenne col pallino dell'aviazione, i consigli necessari a un soggetto cinematografico di ambientazione

In 1963 Andrew Sarris included Lewis Milestone amongst the "Fallen Idols" (*Film Culture*, n. 28) defining him as "a formalist of the Left". Six years later when *Mutiny of the Bounty* was released, the magazine *Films & Filming* (December 1969) was not much kinder.

"In common with so many of the other Old Guard directors, Lewis Milestone's reputation has somewhat tarnished over the last decade. His films no longer bear that stamp of individuality which distinguishes his early work."

What is strange is that it is exactly Milestone's first films that these critics never take into consideration (with the exception of *All Quiet*), as Richard Koszarski candidly admits in *Hollywood Directors 1914-1940* (Oxford University Press, 1976): "His silent films were hailed for their freshness and vigor, but the best of them (*The Cave Man*, *Two Arabian Nights*, *The Racket*) have not been seen for many years and are difficult to assess today".

The impression is that from Sarris downwards, no one had ever seen them. Even with *All Quiet*, only very few people had ever seen the synchronised version we are showing as part of this tribute.

Despite Sarris' dismissal, in an interview given in autumn 1964 and published in *Film Culture*, Milestone stated: "I started directing in 1925. My first film was a comedy called *Seven Sinners* and I did it for Warner Brothers. I came to Hollywood in 1919 as a film-editor and scenario writer until 1925 when I directed my first film. The last silent picture I made was also a comedy called *Two Arabian Nights*, with Louis Wolheim and Bill Boyd. It's a favorite of mine, for which I got the first Academy Award" (*Film Culture*, n. 34).

In fact Milestone remembered wrongly. Before the arrival of the talkies he also made *The Garden of Eden*, *The Racket* and *The Betrayal*, nevertheless his evaluation still holds.

Gualtiero De Marinis

In early 1927, Howard Hughes met and "became fascinated by the pin-cheeked, plump young Russian-American director Lewis Milestone," according to biographer Charles Higham. Milestone, who had served in the aerial-camera division of the U.S. Army Air Corps, was able to offer Hughes -- then a successful 21-year-old industrialist and aviation enthusiast -- tips on an aviation story he was interested in producing as a film. The

aeronautica che Hughes voleva produrre. Il soggetto diventò poi *Hell's Angels* (1930), diretto dallo stesso Hughes. Nel frattempo, Milestone ebbe un'altra idea che volle sottoporre al produttore neofita: *Two Arabian Knights*. Il film racconta le avventure di un sergente e di un soldato semplice che, catturati dai tedeschi, riescono a fuggire travestendosi da arabi. Spediti in medio oriente, entrambi si innamorano di una bellissima principessa araba, ma devono fare i conti con una banda di taglia-gole capeggiata dal padre della ragazza. Nel 1928, Milestone vinse l'unico premio mai attribuito dalla Academy alla "miglior regia di una commedia". Gli altri candidati al premio erano Charles Chaplin per *The Circus* (1928) e Ted Wilde per *Speedy* (1928) con Harold Lloyd. Roger Fristoe

aviation film would evolve as *Hell's Angels* (1930), which Hughes would also direct. In the meantime Milestone had a film idea of his own to pitch to the neophyte producer: *Two Arabian Knights*. The movie relates the adventures of a sergeant and a private who are captured by the Germans and escape by disguising themselves as Arabs. Dispatched to the Middle East, both doughboys fall for a beautiful Arabian princess, but must deal with a gang of cut-throats led by her father. At the 1927-28 ceremonies, Milestone won the only Academy Award ever presented for "Best Comedy Direction". Milestone's fellow nominees were Charles Chaplin for *The Circus* (1928) and Ted Wilde for the Harold Lloyd vehicle *Speedy* (1928). Roger Fristoe

THE GARDEN OF EDEN Usa, 1928 Regia: Lewis Milestone

■ Tit. it.: *Eden Palace*; Sog.: dall'opera teatrale "Der Garten Eden" di Rudolf Bernauer, Rudolf Österreicher; Scen.: Hanns Kräly, Avery Hopwood; Tit.: George Marion Jr.; E: John Arnold; M.: John Orlando; Scgf.: William Cameron Menzies; Int.: Corinne Griffith (Toni LeBrun), Louise Dresser (Rosa de Garcer), Lowell Sherman (Henri D'Arvil), Maude George (Madame Bauer), Charles Ray (Richard Spanyi), Edward Martindel (il colonello Dupont), Freeman Wood (il direttore d'orchestra), Hank Mann; Prod.: John W. Considine Jr. per Feature Prods United Artists ■ PAL Digibeta. D.: 78'. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Moving Images / Flicker Alley, LLC ■ Nuova edizione digitale del 2004 a partire da un 16mm di Michael Yakaitis e The Library of Moving Images Inc. / New 2004 digital edition from Michael Yakaitis and The Library of Moving Images Inc 16mm.

The Garden of Eden, originariamente un'opera teatrale tedesca, è una divertente commedia romantica del 1928, nonché un film molto importante per entrambe le sue star: Corinne Griffith e il regista Lewis Milestone. La sceneggiatura di Hanns Kräly, già autore negli anni '20 di quattro commedie di Ernst Lubitsch, e le meravigliose scenografie di William Cameron Menzies conferiscono al film una carattere effervescente "à la Lubitsch".

The Garden of Eden segnò la seconda collaborazione tra Milestone e John Considine Jr., che l'anno precedente aveva già prodotto *Two Arabian Knights* (1927) per Howard Hughes. L'Oscar ricevuto per la "migliore regia di una commedia" non gli era stato ancora assegnato, ma Milestone godeva già di una grande fama come regista comico per i film che aveva diretto per la Warner Bros con Marie Prevost, attrice con cui collaborerà nuovamente in *The Racket*, dell'autunno del 1928.

Per molti anni *The Garden of Eden* è stato disponibile solo in un'edizione ridotta di 55 minuti per proiezioni private. Questa versione, di 78 minuti, è stata ottenuta da una riduzione 16mm commissionata dal collezionista John Hampton negli anni '40. Jeff Masino

The Garden of Eden, which began life as a German stage play, is an entertaining romantic comedy from 1928, and an important film for both its star, Corinne Griffith, and director, Lewis Milestone. The script by Hanns Kräly, a scenarist of four 1920s Ernst Lubitsch comedies, along with gorgeous production design by William Cameron Menzies, helped give the film an effervescent, "Lubitsch-like" quality.

The Garden of Eden was the second film for Milestone working with producer John Considine Jr., who had produced *Two Arabian Knights* (1927) for Howard Hughes the previous year. Milestone's Best Director-Comedy Oscar had yet to be bestowed at the time of the film's release in January, 1928, but he had already managed to establish himself as a solid director of comedy through his previous films at Warner Bros starring Marie Prevost, with whom he would later work on *The Racket* released in the Fall of 1928.

For many years, *The Garden of Eden* was available only through a cut down 55 minute "Show At Home" edition. This unique, 78 minute version of the film comes from a 16 mm reduction print that was ordered by film collector John Hampton sometime in the early 1940s.

Jeff Masino

THE RACKET Usa, 1928 Regia: Lewis Milestone

■ Sog.: da un lavoro teatrale di Bartlett Cormack; Scen.: Harry Behn, Del Andrews, Bartlett Cormack; Tit.: Eddie Adams; E: Tony Gaudio; M.: Tom Miranda; Ass. R.: Nate Watt; Int.: Thomas Meighan (cap. James McQuigg), Louis Wolheim (Nick Scarsi), Marie Prevost (Helen Hayes), George Stone (Joe Scarsi), John Darrow (Ames), Lucien Prival (Chick), Richard 'Skeets' Gallagher (Miller), Lee Moran (Pratt), Lewis Milestone, Walter Brennan; Prod.: Howard Hughes for Caddo Company/Paramount Famous Lasky Corporation ■ NTSC Digital Video. D.: 83'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: University of Nevada Collection, Las Vegas Collection ■ Nuova edizione digitale del 2004 eseguita da Flicker Alley, LLC per Turner Classic Movies a partire da un 35mm conservato presso la Howard Hughes Collection all'Università del Nevada, Las Vegas ■ Nuova partitura di Robert Israel / New 2004 digital edition produced by Flicker Alley, LLC for Turner Classic Movies from 35mm materials housed as part of the Howard Hughes Collection at the University of Nevada, Las Vegas. New orchestral score by Robert Israel

Ai tempi in cui Al Capone dominava Chicago, Bartlett Cormack, giornalista del "Chicago Daily News" infiammò Broadway con il suo lavoro teatrale *The Racket*, che descriveva, mascherandolo sottilmente, il ritratto di un'intera città e di un corpo di polizia salda-

During the time that gangster Al Capone controlled Chicago, "Chicago Daily News" reporter Bartlett Cormack electrified Broadway with his play *The Racket*, presenting a thinly disguised portrait of a city government and police force firmly in the pocket of a mobster.

mente in pugno a un gangster mafioso. Ovviamente, nonostante l'enorme successo a New York, la rappresentazione a Chicago non venne mai autorizzata, così tutta la produzione teatrale proseguì alla volta di Los Angeles. Questo ebbe due conseguenze principali: l'attore che interpretava il gangster, Edward G. Robinson, fu corteggiato dagli studi cinematografici (e alla fine fu la Warner Bros a scritturarlo) e il ventitreenne aviatore Howard Hughes, divenuto produttore, ne comprò i diritti per uno dei suoi primi film. Hughes affidò la regia a Lewis Milestone, e Milestone scelse Louis Wolheim, un ex-assistente di matematica dall'aspetto brutale, per sostituire Robinson nel ruolo del gangster. Per aggiungere un tocco di realismo, Milestone si rivolse a contrabbandieri e piccoli malviventi per le parti minori. Secondo la rivista "Motion Picture Classic", questa fu una scelta controproducente, perché i gangster trovarono troppo somigliante la rappresentazione che veniva fatta delle loro losche attività e minacciarono di morte Hughes, Milestone e gli attori protagonisti. Hughes rifecé il film nel 1951 con Robert Ryan nel ruolo del gangster, ma l'originale è rimasto chiuso nel suo archivio personale e non è mai stato visto prima d'ora.

Brian Cady

Naturally, no matter how big a hit in New York, no staging was allowed in Chicago, so the theatre production traveled on to Los Angeles. Two results came from the move: the actor playing the gangster, Edward G. Robinson, was courted by the studios (Warner Brothers would eventually get him for their own gangster movies) and the 23-year old aviator turned movie producer Howard Hughes would buy the property for one of his first films. Hughes put Lewis Milestone in charge of direction and Milestone cast Louis Wolheim, a brutish-looking former mathematics instructor, in place of Robinson as the gangster. To get a touch of authenticity, Milestone turned to some local bootleggers and racketeers for bit parts. This was said to have backfired, according to "Motion Picture Classic" magazine, when the gangsters thought the movie did too good a job portraying their nefarious business and leveled death threats at Hughes, Milestone and the lead actors. Hughes remade the movie in 1951 with Robert Ryan in the gangster role but the original has remained locked up in his personal vault, unseen until now.

Brian Cady

ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT Usa, 1930 Regia: Lewis Milestone

■ **T. it:** All'ovest niente di nuovo; **Sog.:** dall'omonimo romanzo di Erich Maria Remarque; **Scen:** George Abbott, Del Andrews, Maxwell Anderson; **F.:** Arthur Edeson, Karl Freund, Tony Gaudio; **M.:** Milton Carruth; **Scgf.:** Charles D. Hall, William R. Schmidt; **Mu.:** David Broekman; **Su.:** C. Roy Hunter; **Ass. R.:** Nate Watt; **Int.:** Louis Wolheim (Katzinsky), Lew Ayres (Paul Bäumer), John Wray (Himmelstoss), Raymond Griffith (Gerard Duval), George "Slim" Summerville (Tjaden), Russell Gleason (Müller), William Bakewell (Albert), Scott Kolk (Leer), Walter Browne Rogers (Behm), Arnold Lucy (Kantorek), Ben Alexander (Franz Kemmerich), Owen Davis Jr. (Peter), Richard Alexander (Westhus), Harold Goodwin (Detering), G. Pat Collins (Tenente Bertinck), Zasu Pitts (Frau Bäumer), Robert Parrish, Wolfgang Staudte, Fred Zinnemann; **Prod.:** Carl Laemmle Jr. per Universal Pictures ■ **35mm. L.:** 3620 m. **D.:** 132'. **Didascalie inglesi e francesi / English and French intertitles** ■ **Da:** Library of Congress ■ **Copia restaurata nel 2003 a partire da un controtipo positivo nitrato. Versione muta con musica sincronizzata / Print restored in 2003 from a nitrate lavender. Silent version with synchronised music**

Andrew Kelly, nel suo articolo *All Quiet on the Western Front: "brutal cutting, stupid censors and bigoted politicians" (1930-1984)* (*Historical Journal of Film, Radio and Television*, n. 2, 1999), ripercorre una buona parte della travagliata storia del film di Milestone. Martoriato dalle censure di diversi paesi, in alcuni casi messo al bando per molti anni, rieditato con durate sempre diverse nel 1939 e nel 1950, finalmente ricomposto nel 1984 per la ZDF Television, *All Quiet* rimane uno dei più celebri film sulla Prima guerra mondiale. Poco si dice invece della versione muta che Milestone aveva girato contemporaneamente a quella sonora. La versione che Milestone aveva consegnato alla Universal constava di 17 bobine. La Universal le aveva ridotte a 14 per la versione sonora. A Milton Carruth, assistente di Milestone, era toccato il compito di montare quella muta. Questa versione era più fedele all'idea originale di Milestone, con dei movimenti di macchina più fluidi e con l'inclusione di diverse inquadrature scartate dalla versione sonora. Scrive ancora Andrew Kelly: "Questa versione, nota anche come versione europea, venne distribuita in Spagna e Francia prima dell'arrivo di quella sonora. Sembra che delle copie di questa siano ancora rintracciabili. La Universal dovrebbe averne una in California e un'altra dovrebbe essere in possesso di un collezionista olandese, ma è molto improbabile che possano essere mai mostrate al pubblico". Fortunatamente la profezia di Kelly non si è avverata.

Andrew Kelly, in his article *All Quiet on the Western Front: "brutal cutting, stupid censors and bigoted politicians" (1930-1984)* (*Historical Journal of Film, Radio and Television*, n. 2, 1999), examines good part of the troubled history of Milestone's film. Despite being mutilated by the censors of different countries, in certain cases banned for many years, re-edited to different lengths in 1939 and in 1950 and finally recomposed in 1984 for ZDF Television, *All Quiet on the Western Front* remains one of the most famous films about the First World War. Little is said of the silent version that Milestone shot at the same time as the sound version. The version that Milestone had delivered to Universal consisted of 17 reels. Universal cut them down to 14 for the sound version. Milton Carruth, Milestone's assistant, was given the job of editing the silent version. This version was truer to Milestone's original idea, with more fluid camera movements and the inclusion of many shots that were discarded from the sound version. Andrew Kelly continues: "This version was also known as the European Version as it was released in Spain and France prior to the arrival of the sound version. A copy of the silent film still exists apparently; Universal in California is reputed to have a print and there is a private collector in Amsterdam who possesses a copy but it is unlikely it will ever be seen publicly". Fortunately Kelly's prophecy was not fulfilled.



Luis Buñuel era un uomo timido e, forse per via della sua educazione cattolica, estremamente rispettoso dei riti. Di fatto, il rito e la cerimonia sono stati parte integrante della sua opera e della sua vita. Buñuel era anche un uomo che amava il travestimento e questo si deduce dalle confessioni contenute nei suoi scritti, interviste e memorie. Non è nostra intenzione rivelare il lato intimo della vita di Don Luis in quel periodo che va dalla proclamazione della Repubblica in Spagna (1931) fino al suo definitivo trasferimento in Messico, dove si trasformò in un regista messicano con alcuni buoni amici in Europa. Non lo facciamo anche perché di quel periodo si conosce poco. Abbiamo soltanto riunito alcuni documenti che possano mostrare come sotto il Buñuel conosciuto si nascondesse in qualche modo un altro Buñuel. Abbiamo aggiunto anche alcuni esempi delle difficoltà a cui va incontro un regista che si trova a lavorare con produttori diversi.

Luis Buñuel was a shy man and, perhaps because of his catholic education, extremely respectful of rites. In fact rites and ceremony are an essential part of his work and life. Buñuel was a man who loved disguises, this can be deduced from the confessions made in his writings, interviews and memoirs. It is not our intention to reveal the private life of Don Luis from the proclamation of the Spanish Republic in 1931 to his decision to move definitively to Mexico where he became a Mexican director with a handful of good friends in Europe. This is not our intention partly because it is a period we know very little about. Instead what we have done is to collect a series of works that show that underneath the familiar Buñuel lies quite another Buñuel indeed. We have also added a few of the difficulties the director had when working with different producers.

MENJANT GAROTES Spagna, 1930 Regia: Luis Buñuel

■ BetaSP D.: 4'. Muto e senza didascalie / Silent and without intertitles ■ Da: Filmoteca de Catalunya - Fundació Gala-Dalí.

Mentre girava *L'âge d'or* a Cadaqués, Buñuel realizzò questo cortometraggio in casa del padre di Salvador Dalí. Il film, conservato dalla Filmoteca de Catalunya, non ha titolo. *Menjant garotes* (*Mangiando ricci di mare*) è soltanto la descrizione di una scena del film.

While filming *L'âge d'or* in Cadaqués, Buñuel made this short film at Salvador Dalí's father's house. The film, conserved by the Filmoteca de Catalunya, is untitled. *Menjant garotes* (*Eating Sea Urchins*) is just a description of one of the scenes in the film.

FRAGMENTOS DE LA FILMACIÓN DE LAS HURDES Spagna, 1933/1934 Regia: Luis Buñuel

■ Sog. e scen.: Luis Buñuel, Pierre Unik, Julio Acín; F.: Eli Lotar; M.: Luis Buñuel; Prod.: Ramón Acín ■ BetaSP D.: 5' ca. Bn. ■ Copia lavoro, senza suono / Work print without sound ■ Da: Filmoteca Española

Grazie al regalo fatto da Luis Buñuel alla sorella Conchita sono giunti fino a noi il copione di montaggio e le sequenze scartate di *Las hurdes*. Parte di questo materiale venne consegnato a Marcel Oms e ora si trova nella Cinémathèque de Toulouse, un'altra parte viene conservata dalla Filmoteca Española.

Thanks to Luis Buñuel's gift to his sister Conchita we now have the script and the sequences that were left out of *Las hurdes*. Part of this material was given to Marcel Oms and is now kept at the Cinémathèque de Toulouse, another part is conserved at the Filmoteca Española.

ESPAGNE 1936 / ESPAÑA LEAL EN ARMAS Spagna/Francia 1937 Regia: Luis Buñuel

■ E.: Roman Karmen, Manuel Villagas López; M.: Jean-Paul Le Chanois; Commento: Pierre Unik, Luis Buñuel; Voce: Gaston Modot; Prod.: Ciné-Liberté ■ BetaSP D.: 35'. Bn. Versione originale francese / Original French version ■ Da: Filmoteca Española

Questo documentario di propaganda prodotto dal governo della Repubblica spagnola e girato a Parigi nel periodo in cui Buñuel era distaccato all'ambasciata spagnola in Francia, viene considerato da alcuni studiosi dell'opera del regista come un film autenticamente buñueliano.

This propaganda documentary produced by the Spanish Republican government, and shot in Paris at a time when the director was stationed at the Spanish embassy in France, is considered by some Buñuel experts to be an authentically Buñuelian film.

FINAL COMERCIALIZADO Y FINAL ALTERNATIVO DE LOS OLVIDADOS Messico, 1950 Regia: Luis Buñuel

■ T. it.: I figli della violenza; Sog. e scen.: Luis Buñuel, Luis Alcoriza, Max Aub, Pedro de Urdimalas; E: Gabriel Figueroa; M.: Luis Buñuel, Carlos Savage; Prod.: Ultramar Films, Oscar Dancigers, Jaime Menasco ■ BetaSP D.: 5' e 2'. Bn. Versione originale messicana / Original Mexican version ■ Da: Filmoteca Española

Le prime accoglienze negative e i dubbi che il tema del film aveva suscitato spinsero il produttore a prendere delle precauzioni. Per questo Buñuel girò anche un finale alternativo che peraltro non venne mai montato.

The initially negative reviews and the doubts that its subject matter had raised led the producer to take precautions. This is why Buñuel shot an alternative ending even if it was never actually used.

LAS AVENTURAS DE ROBINSON CRUSOE Messico/Usa, 1952 Regia: Luis Buñuel

■ T. it.: Le avventure di Robinson Crusoe; T. ing.: Adventures of Robinson Crusoe; Sog.: dal romanzo "Robinson Crusoe" di Daniel Defoe; Scen.: Luis Buñuel, Philip Ansel Roll; E: Alex Philip; M.: Carlos Savage, Alberto Valenzuela; Prod.: Tepayac ■ BetaSP D.: 10' ca. Col. Versione inglese e spagnola / English and Spanish version ■ Da: Filmoteca Española

Questa coproduzione anglo-messicana venne girata in Pathécolor, un sistema non molto diverso dall'Eastmancolor, che univa i tre strati di emulsione relativi ai colori di base in un unico negativo. Il procedimento era piuttosto costoso dal punto di vista della realizzazione delle copie e anche la qualità di queste non era sempre assicurata. Questo fece sì che ognuno dei due produttori pretendesse un proprio negativo originale. L'unico modo per ottenere due originali era quello di girare la stessa scena due volte. Da questo confronto è possibile verificare le differenze tra la versione messicana del film e quella inglese.

This Anglo-Mexican co-production was shot in Pathécolor, a system similar to Eastmancolor that joined the three basic colour emulsions in a single negative. The process was quite expensive when it came to making copies, the quality of which was not always guaranteed. This led to both producers insisting on having an original negative and as the only way to have two originals was to shoot every scene twice, that is what happened. Comparing the two originals shows the differences between the Mexican and English versions of the film.

DOSSIER CHAPLIN**Programma e note di Cecilia Cenciarelli e Michela Zegna / Program and notes by Cecilia Cenciarelli e Michela Zegna**

Con questo dossier abbiamo deciso di dedicare a Chaplin uno spazio libero, solo apparentemente privo di un filo conduttore, di un motivo. L'idea di unire insieme interventi e materiali così eterogenei rispecchia infatti la pluralità di progetti e iniziative che da qualche anno alimentano una rinnovata attenzione nei confronti del cineasta.

Tra gli altri, il documentario realizzato nei primi anni '80 da Kevin Brownlow e David Gill *Unknown Chaplin* e la biografia definitiva firmata da David Robinson *Chaplin, la vita e l'arte* (ampliata nell'edizione inglese nel 2001) hanno aperto la strada a nuovi ambiti di indagine e ricerca.

Oltre al progetto di restauro dei lungo e cortometraggi di Chaplin e del lavoro svolto sull'archivio cartaceo dalla Cineteca di Bologna, l'Association Chaplin si è fatta promotrice di diverse iniziative, inclusa l'edizione digitale MK2 dell'opera omnia del cineasta e, di recente, l'imponente esposizione itinerante *Chaplin et les images*. Altre istituzioni, come la Charlie Chaplin Foundation del BFI contribuiscono alla diffusione della ricerca su Chaplin e le sue opere.

Kevin Brownlow presenta il suo volume "The Search for Charlie Chaplin / Alla ricerca di Charlie Chaplin" e l'uscita della serie *Unknown Chaplin* in dvd arricchita da alcuni extra inediti:

La realizzazione di *The Count*

Tutte le scene tagliate dai film della Mutual e utilizzate in *Unknown Chaplin* furono trasferite su nastro direttamente dai negativi ori-

This dossier is intended as a free, 'multivoice' space dedicated to Chaplin and his art. The idea is to bring together different views and materials to reflect the variety of projects and initiatives that have been fuelling a renewed interest for Chaplin's work in the past few years.

In the early 80s, Kevin Brownlow's and David Gill's series *Unknown Chaplin* and David Robinson's definitive biography *Chaplin, His Life and Art* (followed by an even richer updated edition in 2001), among others, paved the way for new strands of research and study. Besides Cineteca di Bologna's restorations of Chaplin's long and medium feature films and database project on the paper archive, the Association Chaplin has promoted various initiatives, including the MK2 dvd release of the entire film collection and recently the grand exhibition *Chaplin et les images*.

Other institutions such as the BFI's Charlie Chaplin Foundation has been designed to foster innovative research on Chaplin and his works.

Kevin Brownlow will present his book *The Search for Charlie Chaplin/Alla ricerca di Charlie Chaplin* and the newly released dvd of his series *Unknown Chaplin*, enhanced with some previously unseen extras:

The making of *The Count*

All the Mutual out-takes used in *Unknown Chaplin* were transferred to tape directly from the original nitrate negatives. No

ginali in nitrato. All'epoca non esistevano mezzi per preservare quei materiali su pellicola. Una volta completata la serie, i negativi rimasero inutilizzati in un archivio in Gran Bretagna. I successivi tentativi di disporre la conservazione fallirono per motivi finanziari e, dopo la scomparsa del collezionista Raymond Rohauer nel 1987, la situazione si complicò ulteriormente. Quasi dieci anni dopo fu finalmente raggiunto un accordo tra gli eredi di Rohauer e il British Film Institute, in virtù del quale il National Film & Television Archive ha potuto duplicare e conservare i materiali. Ciò è stato reso possibile solo grazie al fondamentale sostegno di Pamela Paumier, che fino a poco tempo prima era stata la responsabile dell'Associazione Chaplin.

In seguito, il British Film Institute affidò allo storico del cinema Frank Scheide l'incarico di catalogare tutte le scene tagliate. Purtroppo, parte del materiale utilizzato in *Unknown Chaplin* era ormai irrecuperabile. Tuttavia, nel corso del suo lavoro Scheide scoprì anche del nuovo materiale. In questo filmato, mostrando alcune scene tagliate da *The Count* (1916), Scheide illustra le fasi della lavorazione del film.

Chaplin incontra Harry Lauder

Questo cortometraggio, in cui compaiono Chaplin e Harry Lauder, fu realizzato per raccogliere denaro a favore del *Fondo Harry Lauder per i mutilati, i soldati e i marinai scozzesi*. Lauder aveva perso un figlio sul fronte nel 1916 e ora dedicava gran parte delle sue energie a questa attività. Nel 1919, Giorgio V lo nominò cavaliere per la sua opera di beneficenza.

La pellicola fu girata nei nuovi studi di Chaplin il 22 gennaio del 1918. Parte del film fu realizzato sul set di *A Dog's Life* (1918), la cui lavorazione era iniziata una settimana prima. Quello che vedrete è un montaggio preliminare effettuato dallo stesso Chaplin; non risulta che il film sia stato mostrato al pubblico prima d'ora.

Frank Scheide - King, Queen, Joker

Nel 1919 Sydney Chaplin smise di occuparsi degli affari del fratello Charlie per concentrarsi sulla sua carriera cinematografica. Syd firmò un contratto da un milione di dollari con la Paramount per la quale diresse un film intitolato *King, Queen, Joker*. Questa parodia di *Il prigioniero di Zenda*, in cui Syd Chaplin interpretava il doppio ruolo del re ruritano e del barbiere che gli assomiglia, non riscosse il successo commerciale sperato e fu rapidamente dimenticato da tutti, eccetto che dal fratello minore del regista.

Per molti anni il film fu dato per perso, finché Frank Scheide non trovò gli out-takes risalenti al 1921 durante la sua attività di catalogazione dei materiali Chaplin conservati presso il British Film Institute.

Frank Scheide mostrerà alcune sequenze del film ricostruite dagli out-takes, inclusa la scena della rasatura del barbiere che Charlie Chaplin riutilizzerà per *The Great Dictator*.

David Robinson – Chaplin e il Music-hall britannico

Al suo ingresso nel mondo del cinema all'età di 25 anni, Chaplin era ormai un veterano del music-hall britannico, all'epoca all'api-

resources were available at that time to preserve them on film. After completion of the series the negatives languished in a vault in the UK. Attempts to arrange preservation failed for financial reasons, and were further complicated by the death of Raymond Rohauer in 1987.

Almost ten years after this, a deal was finally agreed with Rohauer's estate and the British Film Institute which enabled the National Film & Television Archive to copy and preserve the out-takes. This was only possible with the very substantial support of Pamela Paumier, who had recently retired as the head of Chaplin's business activities.

The BFI hired film historian Frank Scheide to catalogue the out-takes. He found that some of the footage used in *Unknown Chaplin* was already beyond saving. But other new material also came to light. Here he shows from the out-takes how *The Count* (1916) was made.

Chaplin meets Harry Lauder

This short film, featuring Chaplin and Harry Lauder, was made to raise money for the *Harry Lauder Million Pound Fund for Maimed Men, Scottish Soldiers and Sailors*. Lauder had lost his son at the front in 1916 and now devoted much of his efforts to this Fund. He would be knighted by George V for his charitable work in 1919.

The film was shot at the newly opened Chaplin studio on 22nd January, 1918. Some of it was filmed on sets built for *A Dog's Life* (1918), which had begun production the week before. This is Chaplin's rough cut; there is no evidence of it having been publicly shown.

Frank Scheide - King, Queen, Joker

In 1919 Syd Chaplin stopped working as a business manager for his brother Charlie to concentrate on his film career. Syd signed a million dollar contract with Paramount, and directed a feature film entitled *King, Queen, Joker*. This parody of *The Prisoner of Zenda*, in which Syd Chaplin played the dual roles of a Ruritanian king and a barber who resembles him, did not do well at the box-office and was quickly forgotten by everyone except the director's younger brother.

Long believed lost, Frank Scheide came across out-takes from Syd Chaplin's 1921 feature *King, Queen, Joker* while cataloguing a collection of Charlie Chaplin material housed at the British Film Institute. In his presentation Scheide will show sequences from the film that he has reconstructed from the out-takes, including a shaving scene which Charlie Chaplin later duplicated in *The Great Dictator*.

David Robinson – Chaplin and the British Music hall

By the time he entered films at the age of 25, Chaplin was a veteran of the British music halls, then at their zenith. He had had the opportunity to see some of the greatest comedy stars of the period, and study the art of characterisation which was fundamental to music hall performance. In this presentation, David Robinson

ce della sua espressione. Chaplin aveva avuto modo di vedere all'opera alcune tra le più grandi star del periodo e imparare l'arte della caratterizzazione, fondamentale per le esibizioni nel music-hall. Nella sua presentazione, David Robinson illustrerà alcuni degli artisti che Chaplin ha incrociato nel suo cammino e considererà sotto diversi aspetti l'influenza che l'esperienza del music-hall ha esercitato sulla caratterizzazione del piccolo Vagabondo...

Bryony Dixon illustrerà l'imminente 'Chaplin Symposium' e presenterà una selezione di materiali preservati al BFI:

A Genie And A Genius (Victor Hicks, 1919 – Kine Komedie Kartoons) film d'animazione in cui il Vagabondo incontra un genio della lampada pronto a esaudire ogni suo desiderio.

Chaplin e i coniugi Naylor-Leyland (1923) parte dei "Visitors reels", girati da Chaplin per immortalare gli ospiti in visita ai suoi studi. Ai coniugi Sir Albert e Lady Naylor-Leyland Chaplin dedicò questo breve film ricco di trucchi cinematografici in cui mobili e persone appaiono e scompaiono.

discusses some of the artists whose work Chaplin may have known, and considers the extent to which his own characterisation of The Little Tramp may have been influenced by the music hall experience.

Bryony Dixon will introduce the forthcoming 'Chaplin Symposium' and present some rare footage preserved at the BFI:

A Genie And A Genius (Victor Hicks, 1919 – Kine Komedie Kartoons) animated film where the Tramp is shown finding a genie who grants him his every wish.

Chaplin and the Naylor Leylands (1923) part of the "Visitors reels" shot by Chaplin to immortalise his guests at the studios. Sir Albert and Lady Naylor-Leyland are treated with this short film full of tricks, where people and furniture appear and disappear.

DOSSIER LA STRADA

Programma e note di Tatti Sanguineti / Program and notes by Tatti Sanguineti

Nelle memorie dapprima orali e poi scritte di Moraldo Rossi, aiuto regista di Fellini per il film *La strada*, compare un misterioso individuo, il mangiafuoco Savitri, consulente del set nel ruolo di addestratore personale di Anthony Quinn.

Dalle memorie di Rossi si scoprirà poi che la Balilla del Matto che va a fuoco nel film era stata di Savitri, il quale la cedette poi alla produzione e che al vero mangiafuoco restarono pochissimi anni di vita, molto probabilmente per una malattia professionale, un tumore ai polmoni rimediato ingerendo sorsate di petrolio.

Dal libro della collana Cappelli "Dal soggetto al film" curata da Renzo Renzi, dedicato ad un altro film di Fellini, *Le notti di Cabiria*, era spuntata fuori una foto in cui non accreditato (ri)appariva Savitri. Riappariva perché Savitri faceva in realtà capolino nell'ultima scena di circo de *La strada*, ai margini della pista. Questa foto, in un film di due o tre anni dopo, non si capiva se era un abbaglio fotofilmografico o se un gesto benefico di Fellini che aveva ingaggiato a vita Savitri in un suo pantheon di derelitti scritturati film dopo film, protetti e mantenuti per sempre.

Anni dopo mi accadde di imbattermi in due sfolgoranti sequenze con un mangiafuoco dei primissimi anni del dopoguerra che lavorava davanti al Colosseo e che Moraldo Rossi identificò ancora per Savitri. Le sequenze erano all'interno di un film di montaggio e di propaganda elettorale democristiana, *Dieci anni della nostra vita*, prodotto da Gianni Hecht Lucari per la Documento Film con commento di Vinicio Marinucci e Gian Luigi Rondi. Questo film

In his oral and then written memoirs, Moraldo Rossi, Fellini's assistant director for the film *La strada*, talks about a mysterious individual, the fire-eater Savitri, who acted as set consultant and Anthony Quinn's personal trainer.

Rossi's memoirs further state that the "Balilla del Matto" that catches fire in the film also belonged to Savitri, who handed it over to the production as the real fire-eater had only a few years left to live on account of a disease caused by his strange profession, probably a lung tumour from swallowing mouthfuls of petrol.

In the volume, "Dal soggetto al film" edited by Renzo Renzi and dedicated to another of Fellini's films, *Le notti di Cabiria*, in the Cappelli series "Dal soggetto al film", Savitri pops up again in another uncredited photo. I say "again" because Savitri does actually poke his head out from the edge of the ring in the last circus scene in *La strada*. It is not clear whether this photo, from a film made two or three years later, indicates that Fellini was simply fascinated by the photographic and cinematic potential of this individual or whether the director was just doing him a good turn and taking him on for the rest of his life as part of the pantheon of down and outs that he included in script after script.

Years later I came across two splendid sequences of a fire-eater just after the war, performing outside the coliseum and Moraldo Rossi identified the performer as Savitri again. The sequences came from a montage film used as Christian Democrat election propaganda. *Dieci anni della nostra vita*, produced by Gianni Hecht Lucari for Documento Film with commentary by

altro non era che un'antologia di documentari di area governativa della stessa Documento Film e di Gianni Hecht Lucari. Analizzando allora la filmografia della Documento e cliccando alla parola "mangiafuoco" nelle collezioni intanto digitalizzate dell'Istituto Luce, individuai un documentario di Romolo Marcellini dal titolo *Fuori le mura* (1948).

Uno degli eroi di questo documentario sullo spettacolo ambulante nella Roma del dopoguerra, "vagabondi, posteggiatori, cantastorie", era il mangiafuoco Savitri. Una delle due assistenti del mangiafuoco si chiamava – ma guarda che combinazione! – Cabiria. Anno 1948

Ecco la trascrizione dell'audio del documentario di Marcellini.

Ed ecco Savitri, il mangiafuoco, al lavoro. È nato a Calcutta e conosce tutti i segreti dei fakiri:

«Attenzione, lanciafiamme umano, petrolio puro, con una piccola percentuale di ammoniaca, ingerisco del petrolio e spruzzandolo in aria con queste fiaccole lo vado ad incendiare, così, attenzione.

Ed ora signori, attenzione, mi permetterò di presentarvi il bersaglio umano: una carabina ad aria compressa, vedete, portata a circa quindici metri, mi farò sparare un colpo al torace. Ma non prenderò quella distanza, la distanza sarà quella della mia mano, a circa novanta centimetri. Allora, fuoco!

E ora guardate, questa è solo forza di volontà, non sono un uomo anormale, sono un uomo normale come tutti gli altri, guardate.

Lei signora, se si impressiona (abbassando la voce) può andare. Guardi, è ora uno spillone di trenta centimetri, lo passerò attraverso i muscoli facciali... Niente sangue.

E ora, signori, incoraggiate degli artisti fuori compagnia: coraggio, grazie, grazie di cuore, grazie.

Come vedete, niente sangue. Una cosa facilissima, tutti lo possono fare, come lo faccio io, possono farlo anche gli altri.

Ed ora signori, attenzione!

Mi esibirò in un numero interessante, *Polmoni d'acciaio*, un gancio attaccato alla catena al mio torace. Strapperò il gancio..... Ahhhhh.

Ed ora Cabiria nell' *Ultimo evaso*, legata con venti metri di catena, chiuse le estremità della catena con un lucchetto, e come se non bastasse ancora, guardate come è legata. Ancora un metro e mezzo di catene le fermeranno le mani, così, ammannettata come il più temibile bandito. E guardate che quando tiro le catene io, le stringo forte. Ed ora così, in questa posizione si dovrà liberare da quelle catene, sopra quei vetri, dieci bottiglie rotte, così sotto le spalle, e facendo movimenti con le spalle e con le braccia per svincolarsi da quelle catene. Non escludiamo che qualche vetro le possa squarciare le spalle con facilità. Signori, vi lascio considerare a tutti voi il lavoro che noi facciamo, così estenuante, così logorante, sulle piazze. Tanti ci prendono pure per accattoni. Il *Ponte Giovanni Raicevich*, ecco vedete.

Siamo degli artisti fuori compagnia. Siamo alla disoccupazione. E questo oggi è il nostro modo di vivere. Forza del collo e serio peri-

Vinicio Marinucci and Gian Luigi Rondi. The film was simply an anthology of government documentaries made by Documento Film and Gianni Hecht Lucari. Analysing the Documento Film filmography and clicking on the word "fire-eater" in the Istituto Luce digitalised collections, brought to light another documentary, this time made by Romolo Marcellini and entitled *Fuori le mura* (1948).

One of the heroes of this documentary on travelling shows in Rome in the post-war period, "tramps, carpark traders, and storytellers", was again the fire-eater Savitri. And one of the fire-eaters assistants was called - and how about this for a coincidence! – Cabiria.

1948

This is a transcription of part of Marcellini's documentary.

And here is Savitri, the fire-eater, at work. He was born in Calcutta and knows all the secrets of the fakirs:

«Look! A human flame thrower, pure petrol with a drop of ammonia. I swallow petrol and spit it into the air and set fire to it with my torches. So, look out!

And now, ladies and gentlemen, allow me to present the human target. An air gun at approximately fifteen metres, will shoot me in the chest. No, no, too far away, as far away as my hand is enough, about ninety centimetres. Now fire!

And now look! This is will power alone. I am not abnormal, I am a normal man like everyone else, Look.

If, madam, such things upset you, (lowering his voice) it would be better to leave.

Look! A thirty centimetre long needle and I will pass it right through the muscles of my face ... No blood.

And now, ladies and gentlemen applaud these artists with no company, come on, thank you, thank you with all my heart, thank you.

As you can see, no blood. It's really very easy, anyone can do it, anyone can do what I do.

And now, ladies and gentlemen, your attention please!

I will perform another fascinating feat for you called *Lungs of Steel*. A hook attached to a chain, and the chain bound fast round my chest. I will break the hook Ahhhhh.

And now Cabiria in *The Last Fugitive*, bound with a twenty metre long chain, closed at the ends with a padlock and as if that were not enough, look how she is bound. Another one and a half metres of chain around her hands, so she is handcuffed like the most dangerous of bandits. Look, when I pull these chains I pull them hard. And now in this position she will have to break free of those chains, on top of that glass, ten broken bottles under her shoulders, she will have to get his arms out of these chains. That glass may easily slash her shoulders open. Ladies and gentlemen, look at what we do in the squares and on street corners, look at how gruelling and hard it is. And they take us for beggars. Here on the *Giovanni Raicevich Bridge*, look.

We are artists with no company. We have no employment. And today, this is how we live. With the strength of our necks and at

colo della spina dorsale. Via, liberati da quelle catene, forza che il record è un minuto e mezzo, sai, su, su. Si è liberata il corpo, ma ci sono ancora le mani, per liberarsi le mani dovrà lavorare di denti, così, altrimenti non escono fuori da quelle catene. Tira, Cabiria, dai forza, tira, dai che se ti saltano un paio di denti ci penso io, ti porto dal mio dentista, te li faccio mettere di acciaio inossidabile. Ed ora guardate i suoi polsi, le sue spalle, le sue braccia come sono maltrattate da quelle catene, ciò vuol dire che erano strette, erano serrate, vero signori.

Quella lira o due che le hanno regalate credo che le abbia ben meritate... signori»

Da *Fuori le mura*, regia di Romolo Marcellini, commento di Ermanno Contini, Fortuna Film, 1948

Dato che non sappiamo ancora il vero nome e cognome del mangiafuoco di vago accento, direi, pugliese che si esibiva come Savitri (personaggio di una dea indoiranica interpretata da Rina De Liguoro in un film italiano del 1923) resta un passo da compiere. Frugare con pazienza al Ministero dello Spettacolo fra i faldoni dell'Enpals della categoria degli ambulanti per conoscere la vera storia dell'uomo che fu il doppio di Zampanò.

great risk to our backbones. Now go on, break free of those chains, quick, the record is a minute and a half you know. Come on, come on! He's freed his body, but his hands are still chained. To free his hands he'll have to use his teeth if he wants to get rid of those chains. Pull Cabiria, pull and if you pull your teeth out, I'll take care of you. I'll take you to my dentist, I'll have him give you some stainless steel ones. And now look at his wrists and his shoulders, look how those chains have bitten into his arms. That means they were tight, locked tight. Am I right ladies and gentlemen?

And so, ladies and gentlemen I think those few liras you have given were well deserved »

From *Fuori le mura*, directed by Romolo Marcellini, with commentary by Ermanno Contini, Fortuna Film, 1948

As we don't know the real name or surname of this fire-eater, with a vague, probably Pugliese accent, known as Savitri (the name comes from an Indo-Iranian goddess played by Rina De Liguoro in an Italian film made in 1923) he remains an extra. And the only way to find the real story of Zampanò's double would be to look patiently through all the Entertainment Ministry's Enpals files on travelling showmen.

DOSSIER PIER PAOLO PASOLINI

Programma e note di Roberto Chiesi e Loris Lepri, Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini / Program and notes by Roberto Chiesi e Loris Lepri, Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini

IL CORPO PERDUTO DI ALIBECH

Progetto, ricerche e testo: Roberto Chiesi; Riprese filmate: Loris Lepri; Interviste e montaggio: Roberto Chiesi e Loris Lepri; Interventi: Beatrice Banfi, Sergio Citti, Ninetto Davoli, Mario Di Biase, Nico Naldini, Enzo Ocone, Mario Tursi, Giuseppe Zigaina; Documenti audiovisivi: Pier Paolo Pasolini sul set di *Alibech a Sana'a* (ottobre 1970), intervista RAI a Pier Paolo Pasolini (ottobre 1970) di Mario Livadiotti.

Se si osservano con attenzione i manifesti e le fotobuste de *Il Decameron* (1971), il film di Pier Paolo Pasolini che aprì la "Trilogia della vita", si scoprono alcune immagini estranee al film, fotogrammi "fantasmi" che non si ritrovano in nessuno degli episodi.

Infatti appartengono a quello che sarebbe dovuto essere il decimo episodio, *Alibech*, tratto dalla decima novella della terza giornata del capolavoro di Boccaccio. Pasolini ne fece spesso menzione in interviste e dichiarazioni, e l'episodio, dopo essere stato montato, doppiato e sonorizzato, in un primo tempo fu inserito nel corpo del film, come rivelano queste annotazioni del poeta-regista: "Prima di missare il film, l'ho naturalmente visto per intero (in condizioni audiovisive penose, s'intende), e ho già operato una piccola rivoluzione: ho trasformato il primo tempo in secondo tempo, e il secondo in primo. Un racconto (*Alibech*) che era il penultimo del primo tempo, è stato trasportato e ne è divenuto il primo: sicché ora è il primo racconto del secondo tempo. Ma soltanto domani giudicherò se tale nuova sistemazione potrà essere definitiva".

If you carefully observe the posters and fotobuste of *Decameron* (1971), Pier Paolo Pasolini's film that opens the "Trilogy of Life", you will discover certain images extraneous to the film. "Phantom" stills that are in none of the episodes.

In fact they belong to what should have been the tenth episode, *Alibech*, drawn from the third day's tenth story in Boccaccio's masterpiece. Pasolini often mentioned it in interviews and statements and the episode, after being edited, dubbed and having a soundtrack added, was initially included in the body of the film, as these notes by the poet and filmmaker reveal: "Before mixing the film I naturally watched it all (in abysmal audiovisual conditions, of course), and I have already performed a small revolution: I have transformed the first half into the second and the second into the first. One story (*Alibech*) that was the penultimate story of the first half has been moved and it has become the first: so that now it is the first story of the second half. But I will not decide until tomorrow whether this new arrangement will be definite".

In realtà, l'ultima fase di montaggio del *Decameron* comportò l'eliminazione di *Alibech*.

A tutt'oggi l'episodio è perduto.

Il Centro Studi-Archivio Pier Paolo Pasolini della Cineteca di Bologna, ha riunito i documenti raccolti da Laura Betti e dall'Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini": la sceneggiatura usata durante le riprese, con le annotazioni relative alle inquadrature girate giorno dopo giorno; i testi pubblicati in volume; la sceneggiatura desunta alla moviola dopo il montaggio; infine ha raccolto alcune testimonianze inedite di collaboratori del poeta-regista e soprattutto ha identificato le fotografie tratte dai fotogrammi dell'episodio e le fotografie di scena.

Questo materiale iconografico, integrato da un prezioso filmato amatoriale muto, girato sul set di *Alibech* a Sana'a, offre numerosi indizi visivi su alcune scelte figurative e paesaggistiche effettuate da Pasolini per l'episodio. La documentazione comprendente anche gli scritti e le dichiarazioni di Pasolini e dei suoi collaboratori, consente di elaborare qualche ipotesi attendibile sulla struttura narrativa.

Alcuni documenti e testimonianze indicano che la qualità dell'episodio lasciò soddisfatto Pasolini (che invece aveva scartato l'undicesimo episodio giudicandolo non riuscito). Le ragioni della soppressione di *Alibech* sono forse da ricercare nell'eccessiva lunghezza del film complessivo, che avrebbe indotto la produzione a chiedergli di tagliare il sublime, funereo episodio *Lisabetta*. Pasolini avrebbe rifiutato, scegliendo di sacrificare *Alibech*. Ma forse influi nella decisione dell'autore anche l'eterogenea ambientazione dell'episodio che lo avrebbe reso un corpo isolato all'interno dell'opera. Infatti *Alibech* è l'unica storia che si svolge fuori dall'Italia, in una "città di sogno", Sana'a, la capitale dello Yemen del nord, "trasformata" dalla finzione del racconto nella Capsa in Barberia, ovvero nell'odierna Gafsa in Tunisia.

Proprio il giorno dopo avere terminato le riprese di *Alibech*, il 18 ottobre 1970, Pasolini girò il documentario "in forma di appello all'Unesco", *Le mura di Sana'a*. Nella stupenda città yemenita sarebbe ritornato ancora, tre anni più tardi, per realizzare numerose sequenze de *Il fiore delle mille e una notte*.

La "scoperta" di questa "Venezia selvaggia sulla polvere", di questa "città-forma", "la cui bellezza non risiede nei deperibili monumenti, ma nell'incomparabile disegno", avvenne proprio nei giorni della preparazione e lavorazione di *Alibech*, che quindi sarebbe stato una sorta di preludio figurativo del *Il fiore delle mille e una notte*.

Fin dai tempi della stesura del trattamento del *Decameron*, Pasolini aveva rivelato di amare particolarmente la novella di Boccaccio: "Nessuno sarebbe mai in grado di riassumere queste pagine, la cui grazia è sublime".

Il racconto era una sorta di variazione irriverente delle leggende di tentazioni delle *Vite dei Santi Padri*. Alibech, una fanciulla di quattordici anni, bellissima e "semplicissima", abbandona la ricca dimora paterna a Capsa perché attratta dalla fede cristiana e dal desiderio di servire Dio. Arriva nel deserto di Tebaida, dove pregano e si macerano alcuni eremiti, e viene accolta nella cella di un giovane "santo uomo", Rustico. L'uomo la fa entrare

In actual fact *Alibech* was deleted during the final editing stage of *Decameron* entailed the deletion of *Alibech*.

The episode is still lost today, perhaps destroyed in an accident that would have jeopardised a lot of material in the Technicolor magazines, or it has been mislaid.

The Centro Studi – Archivio Pier Paolo Pasolini of the Cineteca di Bologna has gathered together the documents collected by Laura Betti and by the Associazione "Fondo Pier Paolo Pasolini", such as the script used during shooting with the notes relative to the daily shots, the texts published as a volume, and the script gathered from the moviola after the final edit. It has also collected some unpublished testimonies from collaborators of the poet-filmmaker and more importantly it has identified the photographs taken from the stills of the episode and set photos.

This iconographic material, complemented by a valuable silent amateur film, shot on the *Alibech* set in Sana'a, provides many visual clues about certain figurative and landscape choices made by Pasolini for the episode. The documentation, including the writings and statements by Pasolini and his collaborators, allows us to construct a fairly reliable hypothesis on the narrative structure. Certain documents and testimonies indicate that Pasolini was satisfied with the quality of the episode (whilst he had rejected the eleventh episode, judging it to be unsuccessful). The reasons for the deletion of *Alibech* can perhaps be found in the excessive length of the whole film, which would have led the production to ask him to cut the sublime funereal *Lisabetta* episode. Pasolini, refusing, decided to sacrifice *Alibech*. But perhaps the heterogeneous setting of the episode, which would have rendered it an isolated entity within the work, also influenced the author's decision. In fact *Alibech* is the only story that takes place outside Italy, in a "city of dreams", Sana'a the capital of northern Yemen, "transformed" by the story into Capsa of Barbary, that is, present day Gafsa in Tunisia.

The day after concluding the shooting of *Alibech*, 18 October 1970, Pasolini shot the documentary *Le mura di Sana'a* (The Walls of Sana'a), as "an appeal to Unesco". He was to return to the magnificent Yemeni city three years later to shoot many sequences for *Il fiore delle mille e una notte*.

The "discovery" of this "wild Venice in the dust", of this "city-form", "whose beauty does not reside in the perishable monuments, but in the peerless design", took place during the preparation and production of *Alibech*, that was therefore a sort of figurative prelude to *Il fiore delle mille e una notte*.

Ever since drafting the treatment for *Decameron*, Pasolini had revealed his love for Boccaccio's story: "Nobody would ever be able to sum up these pages whose grace is sublime".

The story was a sort of irreverent variation of the legends of the temptations of the *Vite dei Santi Padri* (*Lives of the Holy Fathers*): Alibech, a beautiful and "very simple" fourteen year old girl abandons her wealthy paternal house in Capsa because she is attracted by the Christian faith and the desire to serve God. She reaches the Tebaida desert where certain hermits pray and mortify their flesh and is welcomed in the cell of Rustico, a young "holy

per mettere alla prova la propria resistenza alle tentazioni, ma, col sopraggiungere della notte, cede alla “resurrezione della carne”. Racconta ad Alibech che bisognava rendere un servizio a Dio, ossia “mettere il diavolo in inferno, nel quale Dio lo aveva dannato”. Il diavolo è nel corpo di Rustico e l’inferno in quello di Alibech. Così la ragazza scopre il piacere di servire il Signore per ripetute e ripetute volte. Pochi giorni dopo, Alibech viene ritrovata da un giovane, Neerbale, che la sposa ereditando con lei le immense ricchezze del padre, morto in un incidente. Alla vigilia della prima notte di nozze, la ragazza è triste perché non può più servire Dio, ma le donne della corte, ridendo, la rassicurano che ora potrà mettere il diavolo nell’inferno ancora più spesso di prima.

“Gioco, ma giocando mi distinguo da una realtà che non mi piace più: nel *Decameron* gioco una realtà che mi piace ancora ma che nella storia non c’è più”. La dimensione giocosa e carnale del *Decameron*, calata in un passato che sfuma nell’immaginario, è spesso velata, negli episodi del film, dalla malinconia, dalle tonalità mortuarie e dalle dinamiche degli inganni che ricorrono fra i personaggi. Per quanto si può ipotizzare, *Alibech* sarebbe appartenuto alla stessa vena di episodi come *Masetto* e *Peronella*, ossia doveva essere una storia dominata dalla “violenza” liberatoria dell’erotismo e della carne come forze irresistibili e oscure, non senza la vitalità di un dissacrante umorismo. È significativo anche osservare come Pasolini, nella sua reinvenzione della novella di Boccaccio, avesse arricchito l’epilogo di atmosfere sospese tra il sogno e la veglia e conferito un’aura magica e poetica al paesaggio: “Dello Yemen ho scelto il momento favoloso”.

Roberto Chiesi

man”. The man lets her in to test his resistance to temptation but, when night falls, he surrenders to the “resurrection of the flesh”. He tells Alibech that they must serve God by “putting the devil in the Hell that God has damned him to”. The devil is in Rustico’s body and hell in Alibech’s. So the girl discovers the pleasure of serving the Lord over and over again. A few days later, Alibech is found by a young man Neerbale, who marries her thus inheriting her father’s immense wealth as he has died in an accident. On the eve of the first night of the marriage the girl is sad because she can no longer serve God, but the women of the court, laughing, reassure her that now she will be able to put the devil in hell more often than before.

“I play but in playing I distinguish myself from a reality that I no longer like: in *Decameron* I play a reality that I still like but that can no longer be found in history” The playful and carnal dimension of the *Decameron*, set in a past that fades in the imaginary, is often veiled in the film’s episodes, by melancholy, by the mortuary tones and by the dynamics of deception that occur between characters. From what we can deduce, *Alibech* would have belonged to that same vein of episodes as *Masetto* e *Peronella*, that is, it was to be a story dominated by the liberating “violence” of eroticism and the flesh as irresistible and obscure forces, without foregoing the vitality of an irreverent humour. It is significant to note how Pasolini in his reinvention of Boccaccio’s story, enriched the epilogue with atmospheres suspended between dream and wakefulness and conferred a magical and poetic aura to the landscape: “I have chosen the fabulous moment of Yemen”.

Roberto Chiesi

DOSSIER ROSSELLINI

Programma e note di Adriano Aprà, in collaborazione con Jon Wensgröm, Claudio Bondi e Fiorella Mariani / Program and notes by Adriano Aprà, in collaboration with Jon Wensgröm, Claudio Bondi and Fiorella Mariani

Il programma che presentiamo è un “assaggio”, e un’anticipazione minima – che ci auguriamo di proseguire a Bologna il prossimo anno – di ciò che bisogna fare, cogliendo l’occasione del centenario della nascita di Roberto Rossellini che stiamo preparando, per far conoscere meglio, o casomai per riscoprire, l’opera del maggiore cineasta italiano. In un’epoca in cui non era così consueto come oggi intervistare, sopravvivono in pellicola (casomai disponibili oggi solo in video) moltissime testimonianze di Rossellini che parla del suo cinema, o che lavora ai suoi film. Sono materiali dispersi fra cinegiornali e televisioni italiani ed esteri, che Rossellini accettava di fare per sostenere il proprio lavoro o, in epoca televisiva, che quasi sollecitava rendendosi benissimo conto di quanto bisogno ci fosse di “spiegare” la sua svolta, la sua *negazione* del cinema che lui stesso aveva fatto. C’è poi, qui minimamente testimoniato dalle *rushes* di un cortometraggio mai terminato, *Santa Brigida*, ciò che avrebbe voluto fare e che non è riuscito a portare a termine. C’è ancora, ed è forse uno degli

The program that we are presenting is a “taster” and a brief extract – that we hope to continue next year in Bologna – of what needs to be done, seizing the occasion of the centenary of Roberto Rossellini’s birth, to introduce or perhaps rediscover, the work of Italy’s greatest filmmaker. Many films (today only available on video) have survived, from a time when interviews were not as common as they are today, with Rossellini talking about his cinema or working on his films. It is material scattered in newsreels and Italian and foreign televisions that Rossellini accepted to do to support his work or, in the television age, that he almost solicited as he was very aware of the need to “explain” his change, his *negation* of the cinema that he had made. There is also, here briefly attested by the rushes of an unfinished short film, *Santa Brigida*, what he would have liked to make but could not complete. And again, and this is perhaps one of the most interesting aspects, there is the problem of the “variants” of nearly all his films: differences between original versions (often not in

aspetti più interessanti, il problema delle “varianti”, che investono quasi tutti i suoi film: differenze tra versioni originali (spesso in lingua diversa dall’italiano) e versioni per la diffusione in Italia; “pentimenti” (come si direbbe nel linguaggio della critica d’arte) fra versioni presentate in anteprima nei festival e versioni destinate alla distribuzione commerciale. Non sempre tali varianti sono documentabili (introvabile, per esempio, sembra la versione di 79’ circa di *Deutschland im Jahre Null*, cioè *Germania anno zero*, rispetto a quelle – tedesca e doppiata in italiano – di 72’ sopravvissute). Sembra quasi un miracolo che siano preservate versioni alternative di *Paisà*, *Stromboli*, *Francesco giullare di Dio* (solo parzialmente), *Europa ‘51*, *Viaggio in Italia*, *La paura*, *India Matri Bhumi*, *Il generale Della Rovere*, *Era notte a Roma*, l’ep. *Illibatezza* di *RoGoPaG* (ma non de *La nave bianca*, non de *Il miracolo*, non di *Jeanne au bûcher* doppiato in francese dalla Bergman, non di *Vanina Vanini*). Altro discorso ancora è quello delle versioni, pur identiche quanto al visivo, parlate in lingua diversa dall’italiano, da *La prise de pouvoir par Louis XIV* (di cui la versione italiana è solo un “doppiaggio”) a *Blaise Pascal*.

Insomma, Rossellini, sia per quanto riguarda i “paratesti”, sia per quanto riguarda i “testi”, è tutto da scoprire. Nel programma che presentiamo, ci siamo limitati a proporre *Ingrid in Italia* di Fiorella Mariani (figlia di Marcella, la sorella di Roberto), che include fra l’altro preziosi 16mm “amatoriali” a colori della Bergman sul set di *Stromboli*; 10’ di *rushes* del cortometraggio incompiuto *Santa Brigida* (materiale conservato dallo Svenska Filminstitutet e preservato dalla Cineteca Nazionale); il brano di un cinegiornale svedese sul set di *Viaggio in Italia*; e l’illuminante *backstage* di Claudio Bondi su una giornata di lavorazione di *Blaise Pascal* (forse il miglior esempio del “metodo” di lavorazione del Rossellini televisivo). È solo un inizio...
Adriano Aprà

KORT MÖTE MED FAMILJEN ROSSELLINI Svezia, 1953 Regia: Gert Engström

■ T. Ing.: Brief Encounter with the Rossellini Family; Con: Ingrid Bergman, Roberto Rossellini, George Sanders; Prod: Europafilm ■ 35mm. L.: 145 m. D.: 5’. Bn. Commento svedese / Swedish narration ■ Da: Cinemateket - Svenska Filminstitutet ■ Copia stampata nel 2004 a partire da un interpositivo conservato presso la Swedish Television (SVT) / Print edited in 2004 from an interpositive held by Swedish Television (SVT)

Nel 2004, la Cinemateket – Svenska Filminstitutet ha prodotto nuovi negativi e una nuova copia per le proiezioni a partire da un interpositivo sonoro 35mm conservato negli archivi della televisione svedese (SVT).

Kort möte med familjen Rossellini è stato realizzato mentre Rossellini girava *Viaggio in Italia* (1953). Un po’ come fosse l’equivalente cinematografico dell’articolo di un settimanale, il film è incentrato sulla figura di Ingrid Bergman, descrivendo la vita dell’attrice e della sua famiglia. Ma a parte le immagini della Bergman con il figlio e delle gemelle in una carrozzina spinta dalla tata, si può vedere anche Rossellini con la troupe, tra una ripresa e l’altra, sull’isola di Capri, e il regista che dà istruzioni agli attori mentre sono a cena in un ristorante di Napoli. Il narratore svedese a volte si stupisce del modo improvvisato che Rossellini ha di fare cinema.

Italian) and versions for Italian distribution; “second thoughts” (as art critics would say) between versions presented in preview at film festivals and versions for commercial distribution. Such variants are not always documented (the 79 minute version of *Deutschland im Jahre Null*, that is *Germania anno zero*, seems for example impossible to find, as opposed to the 72 minute version – German and dubbed into Italian – that survived). It almost seems like a miracle that alternate version of *Paisà*, *Stromboli*, *Francesco giullare di Dio* (only partially), *Europa ‘51*, *Viaggio in Italia*, *La paura*, *India Matri Bhumi*, *Il generale Della Rovere*, *Era notte a Roma*, the *Illibatezza* episode of *RoGoPaG* (but not of *La nave bianca*, or of *Il miracolo*, nor of *Jeanne au bûcher* dubbed in French by Bergman and nor of *Vanina Vanini*) were preserved.

Another issue deals with the versions, identical in terms of images, that are in other languages, from *La prise de pouvoir par Louis XIV* (of which the only Italian version is dubbed) to *Blaise Pascal*.

In conclusion Rossellini has a lot to reveal, both in terms of “paratests”, and “texts”. In the program that we are presenting we have limited ourselves to *Ingrid in Italia* by Fiorella Mariani (daughter of Marcella, Roberto’s sister) that includes amongst other things rare colour amateur 16 mm shots of Bergman on the set of *Stromboli*; 10 minutes of rushes from the unfinished short film *Santa Brigida* (material preserved by the Svenska Filminstitutet and the Cineteca Nazionale); an excerpt from a Swedish newsreel from the set of *Voyage in Italy*; and the enlightening backstage by Claudio Bondi on a day in the production of *Blaise Pascal* (perhaps the best example of Rossellini’s working method in the television period). This is only the beginning...

Adriano Aprà

The Cinemateket – Svenska Filminstitutet made new negative elements and a viewing print in 2004 from a 35mm sound interpositive held by the Swedish Television (SVT).

Kort möte med familjen Rossellini was made during the shooting of Rossellini’s *Viaggio in Italia* (1953). The film focuses on Ingrid Bergman and is a kind of cinematic equivalent to an article in a weekly magazine, portraying the famous star and her family. But apart from images of Bergman with her son and the twin daughters being pushed in a pram by their nanny, we do get to see Rossellini and the crew between takes on the island of Capri, and we see the director instructing the actors in a Naples restaurant. The Swedish narrator is at times bewildered by Rossellini’s improvised style of filmmaking.

Legend has it that Bergman was more or less condemned by Swedish society after her decision to move to Italy and work with

Dice la leggenda che Ingrid Bergman fu aspramente criticata dalla società svedese per la sua decisione di trasferirsi in Italia a lavorare con Rossellini nel 1949, come se avesse tradito le aspettative del pubblico svedese rifiutando una carriera a Hollywood. Certo, in quei giorni l'ostilità verso di lei era forte, e i suoi film con Rossellini non furono ricevuti bene dalla critica, ma questo corto prova quanto l'attrice fosse ancora idolatrata nei primi anni '50, e che il pubblico svedese era sempre ansioso di avere sue notizie.

Kort möte med familjen Rossellini uscì nelle sale come corto d'accompagnamento che precedeva il film giovanile di Egil Holmsen *Marianne*, uscito nel settembre 1953.

Jon Wengström, Cinemateket - Svenska Filminstitutet

SANTA BRIGIDA Svezia, 1952 Regia: Roberto Rossellini

■ E: Roberto Rossellini; Int.: Ingrid Bergman ■ 35mm. L.: 239 m. D.: 9'. ■ Da: Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale

Il film è stato preservato a metà degli anni '80 a partire da un negativo nitrato originale. Nel 2004 ne è stata stampata una nuova copia *safety*.

Il film è costituito da out-takes e giornalieri girati per il corto svedese del 1953 *För barnens skull*, diretto da Håkan Bergström e Kaj Halldén, prodotto da Sandrews e commissionato dall'organizzazione svedese Rädta barnen (Save the Children). In *Santa Brigida* vediamo Ingrid Bergman arrivare al convento di Santa Brigida a Piazza Farnese, e diverse riprese dell'attrice mentre viene guidata da alcune suore a visitare l'edificio. Queste scene furono girate probabilmente nell'autunno del 1952, e che ci sia proprio Rossellini dietro la macchina da presa è confermato dall'indicazione sul ciak che appare prima di ogni ripresa. Circa 20 metri, poco meno di un minuto, di queste riprese eseguite da Rossellini vennero incluse in *För barnens skull*.

För barnens skull è un film di circa 22 minuti uscito nell'ottobre del 1953 e distribuito soprattutto nelle scuole, ma anche nelle sale cinematografiche come parte di una campagna per raccogliere denaro e abiti per i bambini. A parte il materiale italiano, il film contiene scene girate in un istituto di Berlino per madri rifugiate, riprese di bambini senza casa in Austria e di un orfanotrofio in Israele.

Ingrid Bergman non fa menzione a questo film nella sua autobiografia, ma sappiamo che l'attrice partecipò a progetti simili durante la guerra, come il cortometraggio commissionato dalla Croce Rossa americana che è in programma in un'altra sezione de *Il Cinema Ritrovato* di quest'anno.

Jon Wengström, Svenska Filminstitutet

INGRID IN ITALIA Italia, 1950 Regia: Fiorella Mariani

■ 35mm. D.: 30'. Versione italiana / Italian version ■ Da: autore

ROSSELLINI/PASCAL, UN RICORDO Italia, 1972 Regia: Claudio Bondi

■ DVD. D.: 30'. Versione italiana / Italian version ■ Da: autore

Rossellini in 1949, as if she let down the Swedish public by giving up her Hollywood career. True, there was a strong feeling against her in those days, and the films she made with Rossellini were not well received by the critics. But this short does prove that she was still idolized in the early 1950's and that Swedish audiences were eager to get news about her.

Kort möte med familjen Rossellini was screened as an accompanying short before Egil Holmsen's youth film *Marianne*, released in September 1953.

Jon Wengström, Cinemateket - Svenska Filminstitutet

The film was preserved in the mid-1980's, from the original nitrate picture negative. A new viewing print was struck in 2004.

The film is made up of out-takes and rushes shot for the Swedish 1953 short *För barnens skull*, directed by Håkan Bergström and Kaj Halldén, produced by Sandrews and commissioned by the Swedish charity organisation Rädta barnen (Save the Children). In the *Santa Brigida* material we see Ingrid Bergman arriving at the Brigida nunnery in piazza Farnese in Rome, and repeated takes of her being guided around the premises by the nuns, and helping them to distribute clothes donated to children in need. The scenes were probably shot in the Autumn of 1952, and that it indeed was Rossellini behind the camera is revealed by the clapperboard seen in frame before each take. Approximately 20 meters, or just under one minute, of the Rossellini takes were included in *För barnens skull*.

The 22-minute *För barnens skull* was released in October 1953. The film was mostly distributed in schools, but also screened in theatres as part of a campaign to raise money and clothes for children. Apart from the Italian footage, the film included sequences shot in a home for refugee mothers in Berlin, footage of homeless children in Austria and of a children's village in Israel.

Ingrid Bergman does not mention this film in her autobiography, but we know that she participated in similar projects during the war, like the short film commissioned by the American Red Cross, screened in another section of this year's *Il Cinema Ritrovato*.

Jon Wengström, Svenska Filminstitutet

La seconda edizione del Premio *Il Cinema Ritrovato*-DVD Awards, è riservata a produzioni cinematografiche realizzate in formato Dvd e si svolge all'interno della Fiera dell'Editoria Cinematografica. Il Premio intende dare visibilità e incentivare i prodotti di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'home entertainment di qualità. Al concorso partecipano Dvd pubblicati dal 10 luglio 2004 al 15 maggio 2005, relativi a film di acclarata importanza e di produzione anteriore al 1975, rispettando così la vocazione più generale del Festival.

I premi previsti sono suddivisi in 4 categorie: miglior Dvd 2004/2005, migliori bonus, miglior riscoperta in Dvd di un film dimenticato, migliore collana di Dvd. La giuria è composta da 5 autorevoli studiosi e critici di levatura internazionale.

HERVÉ DUMONT

Nato in Svizzera nel 1943, oltre ad aver lavorato in campo editoriale e nel settore della formazione, Dumont è autore di vari libri sulla storia del cinema, tra cui "Robert Siodmak, le maître du film noir" e "William Dieterle, un humaniste au pays du cinéma". Dal 1996 dirige la Cinémathèque Suisse.

DAVID MEEKER

Inglese, per 40 anni si è occupato per il British Film Institute di distribuzione e programmazione cinematografica, e per 20 di acquisizioni per il National Film Archive. Dal 2000 si è dedicato alla creazione di una filmografia di musicisti jazz e blues per la Library of Congress di Washington che verrà presentata quest'anno.

PAOLO MEREGHETTI

Critico cinematografico e giornalista italiano. È stato consulente per il Festival del cinema di Venezia, ha collaborato con RadioTre e Raitre, ha pubblicato numerosi saggi (su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette, ecc...) ed è autore dell'omonimo dizionario.

JONATHAN ROSENBAUM

Critico cinematografico americano, lavora per il "Chicago Reader" dal 1987. Tra le sue più recenti pubblicazioni figurano "Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons" e "Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia" (scritto con Adrian Martin). Attualmente sta lavorando a "Discovering Orson Welles" che verrà pubblicato il prossimo anno.

PETER VON BAGH

Finlandese, critico cinematografico a partire dagli anni '60, docente di storia del cinema a Helsinki, è direttore artistico del 'Midnight Sun Film Festival'. Produttore e regista, vanta numerose pubblicazioni ed è considerato il più profondo conoscitore dell'opera di Aki Kaurismäki. Dal 2001 è direttore artistico del festival *Il Cinema Ritrovato*.

The second edition of the *Il Cinema Ritrovato*-DVD Awards, is part of the Cinema Book and Film Fair. The aim of the award is to draw attention to and encourage quality products made throughout the world in the sector of quality home entertainment. Any Dvd released between July 10 2004 and May 15 2005, of an important film made prior to 1975 and generally in line with the theme of the Festival can enter the competition.

The awards are divided into 4 categories: best Dvd 2004/2005, best bonus, best rediscovered film on Dvd, best Dvd series. The jury consists of 5 authoritative, international film experts and critics.

HERVÉ DUMONT

Born in Switzerland in 1943, Dumont, in addition to having worked in both the publishing and training sectors, is also the author of various books on cinema history, including "Robert Siodmak, le maître du film noir" and "William Dieterle, un humaniste au pays du cinéma". Since 1996 he has been the director of the Cinémathèque Suisse.

DAVID MEEKER

This Englishman has worked in cinema distribution and programming for the British Film Institute for 40 years in acquisitions at the National Film Archive for 20 years. Since 2000 he has focussed his attention on creating a filmography of jazz and blues musicians for the Library of Congress that is due to be presented this year.

PAOLO MEREGHETTI

Italian cinema critic and journalist. He has worked as a consultant for the Venice Film Festival as well as working with RadioTre and Raitre, publishing numerous studies (on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette, etc...) and a dictionary of films.

JONATHAN ROSENBAUM

This American cinema critic has worked for the "Chicago Reader" since 1987. His latest publications include "Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons", "Movie Mutations: The Changing Face of World Cinephilia" (written with Adrian Martin) and he is currently working on a book entitled "Discovering Orson Welles", due to be published next year.

PETER VON BAGH

On the scene since the sixties, this Finnish cinema critic lectures on cinema at Helsinki University and is also the artistic director of the 'Midnight Sun Film Festival'. A producer and director, he has published numerous works and is considered the all-time expert on Aki Kaurismäki's work. Since 2001 he has also been the artistic director of the *Il Cinema Ritrovato* festival.

ACTION FILMS (1964-1967) R.: Kurt Kren. Ed. Index (Austria)

ALEXANDRE MEDVEDKINE: *Le bonheur* (1934), ***Le tombeau d'Alexandre*** (1993), R.: Chris Marker. Ed. Arte (Fr)

THE BAND WAGON (1953) R.: Vincente Minnelli. Ed. Warner Home Video (Usa)

LA BATTAGLIA DI ALGERI (1966) R.: Gillo Pontecorvo. Ed. Criterion (Usa)

BENJAMIN CHRISTENSEN (1914-1916): ***Det hemmelighedsfulde X, Haevnens nat***. Ed. Det Danske Filminstitut

BOMBAY TALKIE (1970) R.: James Ivory. Ed. Dolmen (It)

CHARLEY CHASE PAR LEO McCAREY (1925-1926). Ed. Lobster Films (Fr)

COFANETTO WARHOL: *Vinyl* (1965), ***The Velvet Underground & Nico*** (1966). Ed. Raro Video (It)

COFANETTO GODARD: *À bout de souffle* (1960), ***Le petit soldat*** (1960), ***Made in USA*** (1966). Ed. Raro Video (It)

COFANETTO HERZOG: *Lebenszeichen* (1967), ***Herakles*** (1962-1963), ***Die beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz*** (1966), ***Letzte Worte*** (1967), ***Mabnahmen gegen Fanatiker*** (1968), ***Mit mir will keiner Spielen*** (1976). Ed. Raro Video (It)

COFANETTO OSHIMA: *Seishun Zanzoku Monogatari* (1960), ***Taiko No Habaka*** (1960). Ed. Raro Video (It)

COFANETTO OZU: *Tokyo Monogatari* (1953), ***Soshun*** (1956). Ed. Raro Video (It)

COFANETTO FASSBINDER: *Liebe ist kalter als der Tod* (1969), ***Das kleine Chaos*** (1966), ***Der Stadtstreicher*** (1965). Ed. Raro Video (It)

COFFRET HITCHCOCK: *The Ring, Champagne, The Farmer's Wife, The Manxman, Blackmail, The Skin game, Rich and Strange, Number 17, Foreign Correspondent* (1927-1940). Ed. Studio Canal (Fr)

COFFRET KENJI MISUMI – LA TRILOGIE DU SABRE: *Kiru* (1962), ***Ken ki*** (1963), ***Ken*** (1963). Ed. Wild Side Video (Fr)

COFFRET MANKIEWICZ: *Dragonwyck* (1946), ***A Letter to Three Wives*** (1949), ***Five Fingers*** (1951). Ed. Carlotta Films (Fr)

COFFRET MIZOGUCHI VOL. III: *Chikamatsu Monogatari* (1954), ***Yokichi*** (1955), ***Shin heike monogatari*** (1955), ***Sansho Dayu*** (1954), ***Ugetsu Monogatari*** (1953), ***Oyu-sama*** (1951), ***Gion bayashi*** (1953), ***Akasen chitai*** (1956), ***Saikaku ichidai onna*** (1952). Ed. G.C.T.H.V. (Fr)

COLLANA BOROWCZYK: *Goto, l'île d'amour* (1968), ***La bête*** (1975), ***Contes immoraux*** (1974). Ed. Ripley's Home Video (It)

COLLECTION FASSBINDER PARTIE 2: *Faustrecht der Freiheit* (1974), ***Mutter Kusters' Fahrt zum Himmel*** (1975), ***Die dritte Generation*** (1979), ***Die bitteren Tränen der Petra von Kant*** (1972), ***Angst essen Seele auf*** (1973). Ed. Carlotta Films (Fr)

COSE DA PAZZI (1953) R.: G.W. Pabst. Ed. Ripley's Home Video (It)

CUT-UP FILMS/W.S. BURROUGHS: *The Cut-ups* (1966), ***William Buys a Parrot*** (1963), ***Towers Open Fire*** (1963), ***Bill & Tony*** (1972), ***Ghost at no. 9 (Paris)*** (1963-1972) R.: Antony Balch. Ed. Raro Video (It)

LE DÉFROQUÉ (1954) R.: Léo Joannon. Ed. Multimedia San Paolo (It)

DIE DREIROSCHENOPER (1931) R.: Georg W. Pabst. Ed. Studio Canal (Fr)

EALING STUDIOS-FOREVER EALING: *Champagne Charlie, L'homme au complet blanc, Noblesse oblige, Tueurs de dame, De l'or en barres, Whisky à gogo!, Went the day well?, Il pleut toujours le dimanche* (autori vari). Ed. Studio Canal (Fr)

EDISON-THE INVENTION OF THE MOVIES (1889-1918, autori vari). Ed. Kino Video (Usa)

4 SILENT MOVIES: *Kiss, Empire, Blow job, Mario Banana* (1963-1964) R.: A. Warhol. Ed. Raro Video (It)

FRANCESCO GIULLARE DI Dio (1950) R.: Roberto Rossellini. Ed. Eureka (Gb)

THE GENERAL (1926) R.: Buster Keaton. Ed. Mk2 (Fr)

GOTO, L'ÎLE D'AMOUR (1968) R.: Walerian Borowczyk. Ed. Ripley's Home Video (It)

HINDLE WAKES (1927) R.: Maurice Elvey. Ed. Milestone (Usa)

HIROSHIMA MON AMOUR (1959) R.: Alain Resnais. Ed. Ripley's Home Video (It)

JEAN ROUCH: *Les maîtres fous* (1956), ***Mammy Water*** (1956), ***Les tambours d'avant*** (1972), ***La chasse au lion à l'arc*** (1967), ***Un lion nommé l'Américain*** (1972), ***Jaguar*** (1967), ***Moi, un Noir*** (1959), ***Petit à petit*** (1971), ***La pyramide humaine*** (1961), ***Les veuves de 15 ans*** (1965). Ed. Montparnasse (Fr)

JEUX INTERDITS (1952) R.: René Clément. Ed. Multimedia San Paolo (It)

CASSAVETES FIVE FILMS: *Shadows* (1959), ***Faces*** (1968), ***A Woman under the Influence*** (1974), ***The Killing of a Chinese Bookie*** (1976), ***Opening Night*** (1978), ***A Constant Forge - The life and Art of John Cassavetes*** (R.: Charles Kiselyak, 2000). Ed. Criterion (Usa)

JOUR DE FÊTE (1949) R.: Jacques Tati. Ed. Multimedia San Paolo (It)

JUDEX (1917) R.: Louis Feuillade. Ed. Flicker Alley (Usa)

LEGONG: DANCE OF THE VIRGINS (1935) R.: Henri de la Falaise. Ed. Milestone (Usa)

LISA E IL DIAVOLO (1972), ***LA CASA DELL'ESORCISMO*** (1975) R.: Mario Bava. Ed. Raro Video (It)

M (1931) R.: Fritz Lang. Ed. Criterion (Usa)

LA MASCHERA DEL DEMONIO (1960) R.: Mario Bava. Ed. Ripley's Home Video (It)

MEDEA (1969) R.: Pier Paolo Pasolini. Ed. Carlotta Films (Fr)

MENSCHEN AM SONNTAG (1929) R.: Robert Siodmak. Ed. Nederlands Filmmuseum (Olanda)

MILANO CALIBRO 9 (1972) R.: Fernando di Leo. Ed. Raro Video (It)

MORE TREASURES FROM AMERICAN FILM ARCHIVES 1894-1931. Ed. National Film Preservation Foundation (Usa)

NANA (1926) R.: Jean Renoir. Ed. Arte (Fr)

NON TI PAGO! (1942) R.: Carlo Ludovico Bragaglia. Ed. Ripley's Home Video (It)

PICCADILLY (1929) R.: E. A. Dupont. Ed. Milestone (Usa)

RETOUR DE FLAMME 3 (1900-1948, autori vari). Ed. Lobster Films (Fr)

SHAKESPEARE WALLAH (1965) R.: James Ivory. Ed. Dolmen (It)

STAGE AND SPECTACLE: THREE FILMS BY JEAN RENOIR: *Le carrosse d'or* (1952), ***French Cancan*** (1955), ***Eléna et les hommes*** (1956). Ed. Criterion (Usa)

STRUCTURAL FILMS (1957-1979) R.: Kurt Kren. Ed. Index (Austria)

TARTÜFF (1925) R.: Friedrich W. Murnau. Ed. Transit Film GmbH (Ger)

THEY LIVE BY NIGHT (1948) R.: Nicholas Ray. Ed. Montparnasse (Fr)

3 FILMS DE BRESSON: *Pickpocket* (1959), ***Le procès de Jeanne d'Arc*** (1962), ***L'Argent*** (1983). Ed. Mk2 (Fr)

L'ULTIMO UOMO DELLA TERRA (1964) R.: Ubaldo Ragona-Sidney Salkow. Ed. Ripley's Home Video (It)

LES VACANCES DE M. HULOT (1953) R.: Jacques Tati. Ed. Multimedia San Paolo (It)

VALDEMAR PSILANDER (1911-1912-1915): ***Ved faengslets port***, R.: August Blom; ***Dodsspring til hest fra cirkuskuplen***, R.: Eduard Schindler-Sorensen; ***Evangelimandens liv***, R.: Holger-Madsen. Ed. Det Danske Filminstitut

WEST AND SODA (1965) R.: Bruno Bozzetto. Ed. Multimedia San Paolo (It)

WHY WE FIGHT VOL. I-II. Ed. Ripley's Home Video (It)

THE WORLD AT WAR (30th Anniversary Edition) (1973, autori vari). Ed. A & E Home Video (Usa)

MEDIA



Momenti sfuggenti di celebrazione e di incontri, i festival cinematografici e televisivi svolgono comunque un ruolo molto importante per la promozione dei film europei. Un numero considerevole di produzioni audiovisive viene proiettato in occasione di queste manifestazioni, che spesso rappresentano un passaggio obbligato per garantire il successo commerciale di un film: senza i festival, migliaia di film e di video rimarrebbero senza acquirenti, nell'oscurità. Il numero di spettatori attualmente richiamati da questi festival, circa due milioni, determina il vero impatto economico delle pellicole. Per non parlare del loro ruolo culturale, sociale ed educativo, che assicura in tutta l'Europa livelli crescenti di occupazione diretta e indiretta.

È per questo che il Programma MEDIA della Commissione Europea sostiene queste manifestazioni, per cercare di migliorare la distribuzione e la promozione dei lavori cinematografici europei in tutto il continente. A questo scopo, la Commissione sponsorizza più di 100 festival, che insieme ricevono contributi per più di 2 milioni di euro. Ogni anno, proprio grazie a queste manifestazioni e al contributo della Commissione europea, vengono proiettate circa 10.000 opere audiovisive che testimoniano la ricchezza e la molteplicità delle cinematografie europee. L'adesione al Programma da parte di undici nuovi paesi, Lettonia, Estonia, Polonia, Bulgaria, Repubblica Ceca, Ungheria, Slovacchia, Slovenia, Lituania, Malta e Cipro, non può che far aumentare i risultati di questo progetto.

La Commissione, inoltre, promuove i contatti tra i vari festival. In questo settore, le attività del Coordinamento Europeo dei Festival del Cinema incoraggiano la cooperazione tra le varie manifestazioni, rafforzando le loro potenzialità di sviluppare progetti comuni.

Fleeting times of celebration and encounters, film and television festivals nevertheless play an extremely important role in the promotion of European films. These events screen a considerable number of audiovisual productions, acting as a near obligatory means of securing commercial success: without festivals thousands of films and videos would remain, buyer-less, on the shelves. The number of spectators now drawn to festivals – two million – ensures their real economic impact not to mention their cultural, social and educational role, creating increasing levels of direct and indirect employment across Europe.

It is evident that the MEDIA Programme of the European Commission support these events, endeavouring to improve the conditions for the distribution and promotion of European cinematographic work across Europe. To this end, it aids more than 100 festivals, benefiting from over Euro 2 million in financial aid. Each year, thanks to their actions and the Commission's support, around 10 000 audiovisual works, illustrating the richness and the diversity of European cinematographies, are screened. The entrance into the Programme of eleven new countries – Latvia, Estonia, Poland, Bulgaria, the Czech Republic, Hungary, Slovakia, Slovenia, Lithuania, Malta and Cyprus, can only increase the fruits of this labour.

In addition, the Commission supports the networking of these festivals. In this area, the activities of the European Coordination of Film Festivals encourage co-operation between events, strengthening their impact in developing joint activities.

- 36** Accanto al lavoro
56 A Deanna Durbin Red Cross Appeal / A Friend Indeed
16 Afrunden
32 Aladdin and His Wonderful Lamp
 Alle sei di sera dopo la guerra v. V šest' časov večera posle vojny
128 All Quiet on the Western Front
30 American Madness
18 Amore selvaggio, Un
115 Apprentissages de Boireau, Les
41 Appunti per un'Orestide africana
 Aquile del Giappone v. Moyuro Ōzora
29 Astero
131 Aventuras de Robinson Crusoe, Las
21 Baby, Das
60 Balalaika Concert for Hitler's Birthday
 Battaglia per l'Ucraina Sovietica, La v. Bitva za našu Sovetskuju Ukrainu
61 Battle of Midway, The
60 Bengasi
23 Beyond the Rocks
42 Big Red One, The – Director's Cut
53 Bilá nemoc
66 Bitva za našu Sovetskuju Ukrainu
116 Boireau a mangé de l'ail
119 Boireau au harem
121 Boireau cherche sa femme
119 Boireau en mission scientifique
122 Boireau en voyage
121 Boireau et la demi mondaine
121 Boireau et la fille du voisin
120 Boireau et la gigolette
115 Boireau fait la noce
120 Boireau fille de ferme
122 Boireau sauveteur
121 Boireau se venge
122 Boireau s'expatrie
38 Bosphore
62 Brinner en Eld, Det
22 Broken Blossoms
24 Bronenosec Potëmkin
39 Byzance
16 Caduta di Troia, La
111 Calle Mayor
 Cancelli del cielo, I v. Heaven's Gate
43 Carnevale di Nizza
17 Chien et chat
37 Come Back, Africa
117 Come fu che l'ingordigia rovinò il Natale a Cretinetti
 Concerto a richiesta v. Wunschkonzert
16 Concours de sauts à l'alpina Ski-Club
38 Congrès eucharistique diocésain
27 Coquille et le clergymen, La
 Corazzata Potëmkin, La v. Bronenosec Potëmkin
38 Corne d'or, La
135 Corpo perduto di Alibech, Il
115 Course à la perruque, La
117 Cretinetti assiste ad un combattimento di galli
116 Cretinetti distratto
116 Cretinetti ficcanaso
117 Cretinetti fra due fuochi
116 Cretinetti ha ingoiato un gambero
118 Cretinetti s'incarica del trasloco
117 Cretinetti vuol romperla ad ogni costo
54 Crisis
 Crossways v. Jujiro
56 Dangerous Comment
 Deadly Spring v. Halálos tavasz
115 Débuts d'un canotier, Les
112 Delfini, I
59 Deliberation from Bolsheviki, The
60 Den' vojny
18 Devjat' pal'cev
33 Diary of a Chambermaid, The
116 Douzaine d'œufs frais, Une
 Dura Lex v. Po zakonu
61 Dustbin Parade
52 En dirigeable sur les champs de bataille
54 Esli zavtra vojna
130 Espagne 1936
123 Extraordinaire aventure de Boireau, Une
23 False Faces, The
93 Film Johnnie, A
57 Food Flashes
77 Frau meiner Träume, Die
16 Fumeur d'opium
133 Fuori le mura
127 Garden of Eden, The
51 Gaumont Actualités
94 Gentlemen of Nerve
 Giorno di guerra, Un v. Den' vojny
119 Gribouille redevient Boireau
77 Grosse Liebe, Die
43 Guerra di Libia, La
36 Gunman's Walk
75 Halálos tavasz
111 Halliday Brand, The
42 Heaven's Gate
91 His Musical Career
130 Hurdes, Las
 If the War Started Tomorrow v. Esli zavtra vojna
19 Im Lebenswirbel
59 Im Wald von Katyn
 Incident of Telegraph Office v. Slučaj na telegrafe
61 Inflation
68 Ingrid Bergman Red Cross Promo
139 Ingrid in Italia
28 In Old Arizona

- 63** In Which We Live: Being the Story of a Suit Told by Itself
47 Io sono il comico: Nino Vingelli
38 Istanbul
72 It Happened Here
52 J'accuse
28 Jujiro
17 Karadjordje
92 Kid Auto Races at Venice
34 King and I, The
138 Kort möte med familjen Rossellini
78 Lady in the Dark
19 Lucciola
93 Mabel at the Wheel
92 Mabel's Busy Day
39 Maitre Galip
39 Major Dundee
91 Making a Living
21 Mandarin, Der
16 Marché à Agra
16 Marché à Hanoi
16 Marché à Saigon
26 Mariage de Mlle Beulemans, Le
29 Mating Call, The
71 Memory of the Camps
68 Memphis Belle: a Story of a Flying Fortress
55 Ménaces
130 Menjant garotes
64 Millions Like Us
31 Mimi Broadway
19 Minah la servante fait son marché
53 Mit uns in den sonnigen Süden
46 Moments choisis des histoire(s) du cinéma 2
36 Mon oncle
57 Moyuro Özora
56 Mr. Proudfoot Shows a Light
24 Mulheres da Beira
118 Natale di Cretinetti, Il
 New Adventures Of Schweik v. Novje pohoždenija Švejka
57 New Fire Bomb
91 New Janitor, The
66 New Lot, The
68 News of the Day, Vol. 16, No. 200: The Battle of Paris!
58 Night Watch
 Nove dita v. Devjat' pal'cev
63 Novje pohoždenija Švejka
131 Olvidados, Los
38 Ombre familière, L'
65 Ordet
 Orizzonti di gloria v. Paths of Glory
35 Paese dell'anima, Il
34 Paths of Glory
123 Paura degli aeromobili nemici, La
39 Pehlivan
72 Pérak a SS
38 Pierre éparses
31 Popeye the Sailor Meets Ali Baba's Forty Thieves
26 Po zakonu
93 Property Man, The
41 Quelque part quelqu'un
 Quel treno per Yuma v. 3:10 to Yuma
127 Racket, The
117 Regalo di Cretinetti, Il
30 Regen
71 Retour, Le
33 River, The
139 Rossellini / Pascal, un ricordo
57 Sägs på stan, Det
69 San Pietro
139 Santa Brigida
69 Sellaisena kuin sinä minut halusit
48 Sfida, La
49 Sieg im Westen
66 Silent Village, The
58 Slučaj na telegrafe
44 Sogno di gloria di Tontolini
59 Sowjetparadies, Das
27 Spione
76 Stukas
 Talk of the Town, The v. Sägs på stan, Det
124 Taô
57 These Are the Men
35 3:10 to Yuma
20 Tih Minh
94 Tillie's Punctured Romance
31 Touchdown Mickey
67 True Story of Lili Marlene, The
126 Two Arabian Knights
60 Ukrainian Marriage in Berlin
25 Unholy Three, The
124 Uomo meccanico, L'
52 Verdun, visions d'histoire
45 Vezzo di perle perdute
78 V šest' časov večera posle vojny
40 Walk With Love and Death, A
47 Way of Lost Souls, The
 Way You Wanted Me, The v. Sellaisena kuin sinä minut
 halusit
62 Went the Day Well?
67 Western Approaches
32 When Tomorrow Comes
 White Illness v. Bílá nemoc
31 Wiser Sex, The
89 Woman of Paris, A
75 Wunschkonzert
59 Yellow Caesar
57 You John Jones
70 Your Job in Germany