

Il Cinema Ritrovato

Bologna
26 giugno
3 luglio
2010

24ª EDIZIONE

XXXIX Mostra Internazionale del Cinema Libero
Cineteca del Comune di Bologna

Questa edizione del festival è dedicata a Norma Giacchero,
collaboratrice di Federico Fellini, che portava la serenità
sui suoi set.

*This year's festival is dedicated to Norma Giacchero,
collaborator of Federico Fellini's, who used to bring peace
to his sets.*

Il Cinema Ritrovato

Bologna
26 giugno
3 luglio
2010

24ª EDIZIONE



IL CINEMA RITROVATO 2010 XXIV edizione

Con il contributo di / With the financial support of:
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
Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna
Programma MEDIA+ dell'Unione Europea

Con la collaborazione di / In association with:
CSC - Cineteca Nazionale
L'Immagine Ritrovata
Fondazione Teatro Comunale di Bologna
Europa Cinemas

Main sponsor:
Gruppo Hera

Sponsor:
Aeroporto di Bologna
Centro Porsche Bologna
Groupama Assicurazioni
Ascom

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

In caso di pioggia le proiezioni serali previste all'aperto in Piazza Maggiore avranno luogo al Cinema Arlecchino

In case of rain the open-air evening screenings will take place at the Cinema Arlecchino

Per informazioni / Information: www.cinetecadibologna.it/cinemaritrovato2010

• Segreteria del Festival - Ufficio Ospitalità e Accrediti / *Registration and Accommodation Office*

via Azzo Gardino, 65

tel. +39 051 219 48 14

fax +39 051 219 48 21

cinetecamanifestazioni1@comune.bologna.it

Segreteria aperta dalle 9 alle 18 dal 26 giugno al 3 luglio / *Registration and Accommodation Office is open from June 26 to July 3 from 9 am to 6 pm*

• Cinema Lumière - via Azzo Gardino, 65

tel. +39 051 219 53 11

• Cinema Arlecchino - via Lame, 57

tel. +39 051 52 22 85

Modalità di traduzione / Translation services:

Tutti i film delle serate in Piazza Maggiore e le proiezioni presso il Cinema Arlecchino hanno sottotitoli elettronici in italiano e inglese. Tutte

le proiezioni e gli incontri presso il Cinema Lumière sono tradotti in simultanea in italiano e inglese

All evening screenings in Piazza Maggiore and at the Cinema Arlecchino are subtitled into Italian and English.

Simultaneous interpreting into Italian and English is provided for all screenings at the Cinema Lumière

Modalità di accesso

Abbonamento settimanale: accesso a tutte le proiezioni al Cinema Lumière e al Cinema Arlecchino e il catalogo in omaggio

Euro 60 intero

Euro 40 ridotto per soci FICC, studenti universitari e anziani (dietro presentazione tesserino o carta d'argento)

Euro 30 ridotto per Amici della Cineteca

Biglietto per fasce orarie

(valido tutta la mattina o tutto il pomeriggio)

Euro 6 intero

Euro 4 ridotto soci FICC, studenti universitari e anziani

Euro 3 ridotto per Amici della Cineteca:

La **Tessera annuale Amici della Cineteca** costa **25 Euro** ed offre i seguenti vantaggi: il catalogo del festival, una tra le nuove pubblicazioni di Cineteca di Bologna e uno sconto del 20 % sulle pubblicazioni della Cineteca

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

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

La tessera speciale di sostegno al festival è in vendita presso la segreteria al costo di 150 Euro.

Se sceglierete di divenire sostenitori de *Il Cinema Ritrovato*, avrete diritto all'accesso gratuito a tutte le proiezioni, una tra le nuove pubblicazioni di Cineteca di Bologna, il catalogo del festival, un aperitivo di benvenuto seguito da una visita guidata della **Mostra Fellini. Dall'Italia alla luna** al MAMbo sabato 26 giugno alle ore 12 e uno sconto del 20 % sulle pubblicazioni della Cineteca

Admission

Weekly festival pass: free access to all screenings at Cinema Arlecchino and Cinema Lumière; free catalogue

60 Euros

40 Euros for FICC Members, University Students and Senior Citizens (present

university badge or senior citizen card)
30 Euros for Amici della Cineteca

Morning or afternoon screenings

6 Euros

4 Euros for FICC Members, University Students and Senior Citizens

3 Euros for Amici della Cineteca

Amici della Cineteca membership is available at 25 Euros and includes a free catalogue, one of Cineteca di Bologna latest publications and 20% discount on Cineteca publications

Evening screenings in the Piazza Maggiore are free. Accredited guests are entitled to reserved seating up to 10 minutes prior to the beginning of the film

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

Festival Donors special pass is available for 150 Euros.

*If you become an Il Cinema Ritrovato donor, you will be entitled to: free admission to all screenings, one of Cineteca di Bologna latest publications, the festival catalogue, a welcoming aperitif followed by a guided tour of the Fellini exhibit **Mostra Fellini. Dall'Italia alla luna** at MAMbo on Saturday, June 26 at 12 and a 20% discount on Cineteca publications*

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

Biblioteca Renzo Renzi, via Azzo Gardino, 65 - da sabato 26 giugno a sabato 3 luglio - dalle 9.30 alle 18.30 - ingresso libero
tel: 051 219 48 43

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

Renzo Renzi Library, via Azzo Gardino, 65 - from Saturday, June 26 to Saturday, July 3 from 9.30 am to 6.30 pm, free admission
Tel: +39 051 219 48 43

Fellini. Dall'Italia alla luna

MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna (via Don Minzoni, 14)

dal 25 marzo al 25 luglio 2010

Mostra a cura di Sam Stourdzé
aperta da martedì a domenica dalle 10 alle 18 - giovedì fino alle 23.30 - chiuso il lunedì

Euro 6 intero - **Euro 4** ridotto per gli accreditati del festival

www.mambo-bologna.org

Fellini. Dall'Italia alla luna

MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna (via Don Minzoni, 14)

from March 25 to July 25, 2010

*The exhibition, curated by Sam Stourdzé, is open from Tuesday to Sunday from 10 to 6 pm; Thursday until 11.30 pm Closed on Monday
Ticket on sale for 6 Euros / 4 Euros for the festival's registered guests.*

Mostra fotografica

Starring Enrico Caruso, Il Tenore nel cinema muto

Mostra a cura di Giuliana Muscio promossa da Cineteca di Bologna e dall'archivio del Peabody Institute of the Johns Hopkins University (Baltimore)
Coordinamento di Elena Correrà in collaborazione con Maura Giardina e Luigi Virgolin

Dal 26 giugno al 29 ottobre 2010
Sala espositiva della Cineteca in via Riva Reno, 72
dal lunedì al venerdì 10.00 – 17.00 (chiusura estiva in agosto)

Apertura straordinaria durante il Cinema Ritrovato: Sabato 26 giugno – Sabato 3 luglio dalle 10 alle 18
Ingresso libero

Photographic Exhibition

Starring Enrico Caruso, il tenore nel cinema muto

*Curated by Giuliana Muscio
Promoted by Cineteca di Bologna and the Peabody Institute Archive of the Johns Hopkins University (Baltimore)
Coordinated by Elena Correrà in collaboration with Maura Giardina and Luigi Virgolin
From June 26 through October 29 2010 (closed in August)*

*Cineteca Exhibition Hall, via Riva Reno 72
From Monday to Friday 10 am - 5 pm. During the festival also on Saturday and Sunday 10 am – 6 pm
Free admission*

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

An exhibition of posters from Vincenzo Bellini's private collection will be organized in Cinema Arlecchino's lobby.

Copertina / Front cover:

Claudia Cardinale e Alain Delon in *Il Gattopardo* di Luchino Visconti

Istituzione Cineteca del Comune di Bologna

Presidente / *President:* Giuseppe Bertolucci
Direttore / *Director:* Gian Luca Farinelli
Consiglio di amministrazione / *Board of Directors:* Giuseppe Bertolucci (Presidente), Luca Bitterlin, Gian Piero Brunetta, Grazia Verasani, Fabio Fefè

Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero

Fondatori / *Founders:* Cesare Zavattini e Leonida Repaci
Consiglio di amministrazione / *Board of Directors:* Gian Paolo Testa (Presidente), Ginetta Agostini, Giuseppe Bertolucci, Sergio Sabattini, Luciano Pinelli
Segretario / *Secretary:* Gianni Biagi

IL CINEMA RITROVATO 2010

Direttore artistico / *Artistic Director:*
Peter von Bagh

Direzione culturale / *Advisory board:*
Peter von Bagh, Chiara Caranti, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Paola Cristalli, Gian Luca Farinelli, Anna Fiaccarini, Mariann Lewinsky, Andrea Meneghelli, Patrizia Minghetti, Andrea Morini, Davide Pozzi, Elena Tammaccaro, Nicola Testa, Luigi Virgolin

Coordinatore del festival / *Festival Coordinator:*
Guy Borlée

Ritrovati & Restaurati Recovered & Restored

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

Il primo John Ford

Early John Ford

A cura di / *Curated by* Peter von Bagh e Guy Borlée
Con la collaborazione di / *In collaboration with* Joseph McBride, Caitlin Robertson e Schawn Belston (Twentieth Century Fox)

Alla ricerca del colore dei film

Searching for Colour in Films

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

Cantando a Hollywood: incontro con Stanley Donen

Singin' in Hollywood: meet Stanley Donen

A cura di / *Curated by* Gian Luca Farinelli
Con la collaborazione di / *In collaboration with* Jennifer Schaller (Donen Productions)

Albert Capellani: un cinema di grandeur

Albert Capellani, A cinema of grandeur

A cura di / *Curated by* Mariann Lewinsky
Con la collaborazione tecnica di / *With the technical collaboration of* Chiara Caranti

Cento anni fa: film europei del 1910

100 Years Ago: European Films of 1910

A cura di / *Curated by* Mariann Lewinsky
Con la collaborazione tecnica di / *With the technical collaboration of* Chiara Caranti

Senza paura, senza paragone:

le donne avventurose del muto

Fearless and Peerless:

Adventurous Women of the Silent screen

A cura di / *Curated by* Monica Dall'Asta e Mariann Lewinsky
Con la collaborazione tecnica di / *With the technical collaboration of* Chiara Caranti

Il progetto Napoli/Italia e il cinema dell'emigrazione

The Naples/Italy Project and Cinema of Emigration

A cura di / *Curated by* Elena Correrà e Luigi Virgolin,
Con la collaborazione di / *In collaboration with* Andrea Meneghelli

Omaggio a Caruso / Tribute to Caruso

A cura di / *Curated by* Giuliana Muscio

Fellini. Dall'Italia alla luna

Retrospectiva a cura di / *Curated by* Gian Luca Farinelli e Roberto Chiesi
Con la collaborazione di / *In collaboration with* Luisa Ceretto e Tatti Sanguineti
Dossier a cura di / *Curated by* Roberto Chiesi

Jean-Luc Godard: Compositore di Cinema

Retrospectiva integrale a cura di Jean Douchet
Con la collaborazione di / *In collaboration with* Roberto Chiesi, Isabella Malaguti
Dossier a cura di Roberto Turigliatto, Rinaldo Censi, Alain Bergala, Dominique Païni e André S. Labarthe

Progetto Chaplin: Dossier Robert Florey

Chaplin Project: Dossier Robert Florey

A cura di / *Curated by* Cecilia Cenciarelli
Con la collaborazione di / *In collaboration with* Kevin Brownlow

Anni difficili, il cinema italiano prima dei codici (1945 - 49)

Hard Times: Italian Cinema before the codes (1945 - 49)

A cura di / *Curated by* Goffredo Fofi e Gian Luca Farinelli

Anni difficili, il cinema europeo (1945 - 52)

Hard Times in Europe: European Cinema (1945 - 52)

A cura di / *Curated by* Peter von Bagh
Programmi francesi a cura di / *French programs curated by* Eric Le Roy (CNC - Archives Françaises du Film)

Dossier La televisione di Alessandro Blasetti /

Alessandro Blasetti and Television

A cura di / *Curated by* Alfredo Baldi e Michela Zegna
Con la collaborazione di / *In collaboration with* Anna Fiaccarini, Ugo Gregoretti e Mara Blasetti

Dossier Cinefilia: Omaggi a André S. Labarthe,

Michel Ciment e Jean Douchet

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

Il Cinema Ritrovato DVD Awards

(VII edizione / 7th edition)

A cura di / *Curated by* Francesca Andreoli

Film Restoration Summer School

FIAF Summer School 2010

Promosso da / *Promoted by* Cineteca di Bologna, FIAF, ACE Association des Cinémathèques Européennes, L'Immagine Ritrovata e MEDIA Plus Programme European Union

Con il supporto di / *With the financial support of* the World Cinema Foundation
Direttore scientifico / *Technical Director:* Davide Pozzi
Coordinatrice / *Coordinator:* Elena Tammaccaro
Con la collaborazione di / *With the collaboration of* Barbara Sedda

Europa Cinemas

Produrre un effetto / Making an Impression

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

Sabato 26 giugno - Mercoledì 30 giugno / *Saturday, June 26th - Wednesday, June 30th*
Sala Cervi, via Riva di Reno 72

Condotta da / *Led by* Ian Christie, in collaborazione con / *with* Madeleine Probst, Leendert de Jong

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

Come si finanzia un film: le opportunità tra l'Italia e i sostegni comunitari

How to finance a film: support opportunities open in Italy and Europe

Lunedì 28 giugno 2010, ore 10.45 presso Auditorium DMS (via Azzo Gardino, 65)
Monday, 28th June, 10.45, at Auditorium DMS (via Azzo Gardino, 65)

Workshop a cura di / *curated by* Enrica Serrani Promosso / *Promoted by* Cineteca di Bologna, Film Commission Bologna e Centro per lo sviluppo dell'Audiovisivo e l'Innovazione Digitale in Emilia Romagna

Mostra Mercato dell'editoria cinematografica:

Libri, DVD, Antiquariato

Film Fair: Books, DVDs, Antique and Vintage Materials

In collaborazione con Melbookstore e Meloutlet
Si ringrazia Anna Chiara Galli e Elena Geri (Biblioteca Renzo Renzi)

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

WORLD CINEMA FOUNDATION

Chairman: Martin Scorsese

Executive Director: Kent Jones

Board of Directors: Emma Tillinger, Gian Luca Farinelli, Benoit Merkt, Frédéric Maire

Honorary Board: Gilles Jacob, Thierry Fremaux

Archival research/coordinator: Cecilia Cenciarelli

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

Il festival viene preceduto quest'anno dai lavori del convegno internazionale **Women and the Silent Screen**, sesta edizione, per la prima volta a Bologna Promosso dalla rete Women and Film History International e organizzato dal Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università di Bologna in collaborazione con la Cineteca di Bologna, il Convegno si svolgerà dalla mattina di giovedì 24 al pomeriggio di sabato 26 giugno e ospiterà circa cento relazioni (in inglese) su vari aspetti della presenza femminile nel cinema muto (vedi wss2010.wfhi.org).

The festival is preceded this year by the international conference **Women and the**

Silent Screen, sixth edition, for the first time in Bologna. Sponsored by Women and Film History International and organized by the Dipartimento di Musica e Spettacolo - Università di Bologna in collaboration with Cineteca di Bologna, the conference will be held from Thursday, June, 24 to Saturday, June 26, and will host over a hundred lectures (in English) on different issues about women and silent film (see wss2010.wfhi.org).

CATALOGO

A cura di / *Edited by*

Guy Borlée e Roberto Chiesi

In collaborazione con Janet Bergstrom, Chiara Caranti, Cecilia Cenciarelli, Isabella Malaguti, Marcella Natale, Andrea Peraro, Valeria Bigongiali

Traduzioni / *Translations:*

Chiara Caranti, Cecilia Cenciarelli, Roberto Chiesi, Gudrun De Chirico, Christina Jobe, Clare Kitson, Alexandra Tatiana Pollard, David Robinson, Helen Doyle, Manuela Vittorelli
Testi originali di / *Original texts by:*
Tiago Baptista, Roland Boulet, Timothy Brock, Cecilia Cenciarelli, Rinaldo Censi, Roberto Chiesi, Ian Christie, Lorenzo Codelli, Elena Correrà, Paola Cristalli, Stella Dagna, Monica Dall'Asta, Gian Luca Farinelli, Céline Gailleurd, Christophe Gauthier, Claudia Gianetto, Hiroshi Komatsu, Giovanni Lasi, Eric Le Roy, Mariann Lewinsky, Stefano Lo Russo, Joseph McBride, Andrea Meneghelli, Giuliana Muscio, Dominique Païni, Luigi Pintarelli, Elena Tammaccaro, Lauri Timonen, Roberto Turigliatto, Blažena Urgošikova, Luigi Virgolin, Peter von Bagh, Camille Blot-Wellens, Nikolaus Wostry, Michela Zegna

I Manifesti a colore riprodotti sono stati messi a disposizione da Maurizio Baroni - Castelfranco Emilia.

Grafica: Mattia Di Leva e Lorenzo Osti (Dsign)

STAFF

Ufficio Stampa / *Press Office:*

Patrizia Minghetti e Andrea Ravagnan

Coordinamento Ospitalità e Accrediti / *Guest*

Office: Giulia Bonassi

Con la collaborazione di Lucia Principe, Marcella Natale, Valeria Bigongiali e José Serrano

Coordinamento pellicole / *Print coordinator:*

Silvia Fessia e Chiara Caranti

Con la collaborazione di / *In collaboration with* Andrea Peraro

Rapporti con gli sponsor / *Fundraising:*

Sara Rognoni

Trailer: Silvia Fessia

Promozione e distribuzione materiale

informativo / *Advertising:* Silvia Porretta

Sito web / *Website:* Alessandro Cavazza

Amministrazione / *Administration:*

Gianni Biagi e Anna Rita Miserendino (Micl), Davide Pietrantoni, Antonio Volpone e Umberto Masotti (Cineteca)

Relazioni esterne / *External Relations:*

Anna Pina Laraia

Coordinamento organizzativo sale / *Theater Manager:* Nicoletta Elmi

Coordinamento Cinema Lumière 1:

Chiara Caranti

Coordinamento Cinema Lumière 2:

Francesca Andreoli

Coordinamento Cinema Arlecchino:

Claudia Giordani

Coordinamento Piazza Maggiore: Silvia Fessia

Supervisione tecnica / *Technical Supervisors:*

Andrea Tinuper e Genesio Baiocchino

Operatori / *Projectionists:* Alessio Bonvini,

Carlo Citro, Stefano Lodoli, Marco Morigi,

Pietro Plati, Sandro Ventura, Irene Zangheri

Supervisione tecnica Arlecchino / *Technical*

Supervisor: Torkell Saetervadet

Revisione pellicole / *Film Revision:* Alfredo

Cau, Luca Miu, Carlo Citro, Renato Zorzin

Personale di sala / *Theater staff:* Cinema

Lumière: Marco Coppi, Ignazio di Giorgi, Vania

Stefanucci, Armando Comini, Simone Fratini,

Camilla Masetti-Calzolari

Accoglienza / *Reception:* Anna Loredana

Pallozzi, Massimo Torresani, Franco Zacchini,

Maria Rita Timo, Mauro Fiorini

Traduzioni simultanee / *Simultaneous*

translation: Maura Vecchiotti, Paola Paolini,

Gianna Guidi, Fabio Citolini Morassutti,

Donatella Baggio Betti, Stefanie Johnson,

Elena Tomassini

Sottotitoli elettronici / *Electronic subtitling:*

Cristiana Querzé per SUB-TI Limited London

Service Audio Piazza Maggiore: Coop 56

Service Video e traduzioni simultanee:

Videorent

Stagisti / *Interns:* Valeria Bigongiali (Università

di Bologna), José Serrano (University of

California), Jo Andrea Napoli (Berkeley

University), Kristina Kangas (Berkeley

University), Christina Jobe (Barnard College-

Columbia University), Lola Manai

Ringraziamo tutti quelli che ci hanno aiutato nella preparazione del festival

We wish to thank all those who have helped us in the festival's preparation:

Kate Guyonvarch (Roy Export Company);

Gabrielle Claes, Noël Desmet, Nicola

Mazzanti, Clémentine Deblieck (Cinémathèque

Royale de Belgique); Mark-Paul Meyer,

Nico de Klerk, Giovanna Fossati, Marleen

Labijt, Jaap Schoutsen (Eye Film Institute

Netherlands); Serge Toubiana, Camille Blot-

Wellens, Emilie Cauquy, Samantha Leroy

(Cinémathèque Française); Boris Todorovitch,

Béatrice De Pastre, Eric Le Roy, Caroline

Patte, Dominique Millet (CNC - Archives

Françaises du Film); Martine Offroy, Manuela

Padoan, Agnès Bertola (Archives Gaumont-

Pathé); Serge Bromberg, Eric Lange (Lobster

Films); Natacha Laurent, Christophe Gauthier

(Cinémathèque de Toulouse); Frédéric Maire,

Caroline Neeser, André Chevailler, Richard

Szotyori, André Schäublin, Regina Bolsterli

(Cinémathèque Suisse); Bryony Dixon, John

Oliver, Sue Jones, Nigel Algar (BFI National

Archive); Kevin Brownlow, Patrick Stanbury

(Photoplay Productions); Antonio Rodrigues, Margarida Sousa, Luigi Pintarelli, Carine Soleil-Havoup (Cinemateca Portuguesa); Chema Prado, Catherine Gautier (Filmoteca Española); Luciano Berriatúa; Enrico Magrelli, Mario Musumeci, Laura Argento (CSC - Cineteca Nazionale); Alberto Barbera, Stefano Boni, Claudia Gianetto, Stella Dagna (Museo Nazionale del Cinema); Luisa Comencini, Matteo Pavesi (Fondazione Cineteca Italiana); Angelo Draicchio, Cristina D'Oswaldo (Ripley Films); Livio Jacob, Elena Beltrami (Cineteca del Friuli); Michele Canosa, Giovanni Lasi (Università di Bologna); Gian Piero Brunetta (Università di Padova); Caroline Yeager, Daniel Bish (George Eastman House - Motion Picture Department); Chris Horak, Robert Gitt, Todd Wiener, Steven Hill (UCLA Film & Television Archive); Anne Morra, Steven Higgins, Josh Siegel, Mary Keene, Andy Haas (The Museum of Modern Art); Grover Crisp, Rita Belda (Sony Columbia); Mike Mashon, Zoran Sinobad, Rob Stone (Library of Congress); Schawn Belston, Caitlin Robertson (20th Century Fox); Barry Allen, Andrea Kalas (Paramount Pictures); Mike Pogorzelski (Academy Film Archive); Thelma Schoonmaker, Mark McElhatten, Brooke DeMoss Denney (Sikelia Productions); Margaret Bodde, Allison Niedermeier (The Film Foundation); Kim Tomadjoglou; Iván Trujillo Bolio (Filmoteca de la UNAM); Nicolai Borodatchov, Vladimir Dmitriev, Valerij Bosenko (Gosfilmofond of Russia); Vladimir Opiela (Narodni Filmovy Archiv); Rainer Rother, Martin Koerber, Anke Hahn (Stiftung Deutsche Kinemathek); Karl Griep, Evelyn Hampicke, Jutta Albert (Bundesarchiv-Filmarchiv); Gudrun Weiss, Anke Wilkening (Murnau Stiftung); Claudia Dillmann, Matthias Knop, Nikola Klein, Manfred Moos (Deutsches Institut für Filmkunde); Nina Goslar (ZDF-Arte); Jon Wengström (Cinemathek - Svenska Filminstitutet); Dan Nissen, Thomas C. Christensen (Danish Film Institute); Antti Alanen, Satu Laaksonen (Suomen Elokuva-Arkisto / Finnish Film Archive); Rosa Saz (Filmoteca de Catalunya); Alexander Horwath, Paolo Caneppele, Regina Schlaginitweit (Österreichisches Filmmuseum); Nikolaus Wostry (Filmarchiv Austria); Hisashi Okajima, Akira Tochigi, Fumiaki Itakura (National Film Center, The National Museum of Modern Art, Tokyo); Hiroshi Komatsu (Waseda University, Tokyo); Ginetta Agostini, Irene Sassatelli, Alessandro Bovo, Sandro Ventura (Circuito Cinema); Stefania Storti (Comune di Bologna); Geraldine Higgins (Hollywood Classics); Christian Dimitriu (FIAF); David Robinson (Giornate del Cinema Muto); Nicoletta Elmi e Irène Borlée; Nicolas Crousse e Fabian van Renterghem; Maria Vittoria Garelli, Federica Lama, Elisa Giovannetti, Andrea Meneghelli, Paolo Pasqualini, Monica Vaccari (Cineteca di Bologna); Lorenzo Burlando (Doc/it); Olivier Gamble; Marco Tutino, Fulvio Macchiardi, Stefania Baldassarri (Fondazione Teatro Comunale di Bologna); Luca Baldi, Paolo Bersani (Centro Computer), Vincenzo Bellini; Davide Pozzi, Elena Tammaccaro, Céline Stephanie Pozzi, Stefano Lorusso, Giandomenico Zeppa, Marianna De Santis, Paola Ferrari, Cristiano Valorosi (L'Immagine Ritrovata Bologna); Marc

Sheffen (Cinémathèque de Luxembourg); Jon Asp (Ingmar Bergman Foundation); Maelle Arnaud, Fabrice Calzettoni, Violaine Croze (Institut Lumière); Janet Bergstrom; Van Papadopoulos, Christian Lejeune (Festival de Cannes); David Shepard; Martina Angeli; Simone Fratini; Claude Eric Poiroux, Luca Varone, Emilie Boucheteil (Europa Cinemas); Haden Guest (Harvard Archive); Maurizio Baroni; Giulia Tedeschi; Jennifer Schaller (Donen Productions); Ann Weiser Cornell; Peggy Kidney; Giuseppe Gagliano e Marina Bellei (Gruppo Hera), Giuseppina Gualtieri e Armando Brunini (Aeroporto di Bologna), Marco Regazzi (Centro Porsche Bologna) e tante altre persone...

Un caloroso ringraziamento per la disponibilità e la professionalità allo staff della Cineteca di Bologna, dell'Ente Mostra Internazionale del Cinema Libero, del Laboratorio L'Immagine Ritrovata, del Cinema Arlecchino e del Settore Cultura e Rapporti con l'Università del Comune di Bologna. Ringraziamo anche i funzionari del Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Generale per il Cinema, della Regione Emilia-Romagna - Assessorato alla Cultura, del Programma MEDIA+ dell'Unione Europea e della Fondazione Carisbo, senza i quali questo festival non si sarebbe potuto realizzare.

Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento ai sostenitori de Il Cinema Ritrovato:
We would like to extend our warmest thanks to Il Cinema Ritrovato's supporters:

Antti Alanen; Claire Alfrey; Natacha Aubert; Alberto Barbera; Matthew Bernstein; Natalie Bernstein; Janine e Guy Bertrand, David Bordwell; Henri Bousquet; Jean Marie Buchet; Pierre Carrel; Carole Chazin; Teesha Elizabeth Cherian; Donald Crafton; Helen Day-Mayer, David Mayer; Raffaele De Berti; Leendert De Jong; Leslie Debauche; Maurizio Del Ministro; Charles Diamond; Karel Dibbets; Hervé Dumont; Camille Ede, François Ede; Aurelien Ferenczi; Roberto Fonzo; François Francart; Tullio Galluzzi; Catherine Gautier; Martin Girod e Annelies Ruoss Girod; Leonhard Gmuer; Petrie Graham; Thomas Gunning; Kate Guyonvarch; Vera Gyurey; Guest Haden; Clyde Jeavons; Frank Kessler; Hiroshi Komatsu; Reto Kromer; Pedro Lã; Lynn Lewis; Martin Loiperdinger; Brigitte Loret; Adrienne Mancia; Pierpaolo Matteini; David Meeker; Nerys Moules, Patrick Moules; Elisa Mutsaers, Ivan Nedoh; Amanda Nevill; Dan Nissen; Richard Nordahl; Vladimir Opela; Viva Paci; Sergio Papini, Margaret Parsons; Ernesto Perez; Marco Pistoia; James Quandt; Adeline Quintens; David Redfern; John Reiss; Marina Sanna; Annabel Scarfe; Shivendra Singh; Gregory Stone, Anthony Tabatznik, Jemma Tabraham; Lorenzo Tremarelli; Lee Tsiantis; Quentin David Turnour; Casper Tybjerg; Nick Varley; Neil Watson, Marc Wehrli; Virginia Wexman; Sheira White, Hilary Williams, Stuart Williams; Gunther Winfried

KEYS - LEGENDA

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

INDICE

CONTENTS

| | |
|--|----|
| Introduzione / Foreword | 12 |
| Peter von Bagh | |
| Presentazione / Introduction | 12 |
| Giuseppe Bertolucci e Gian Luca Farinelli | |
| ■ Ritrovati & Restaurati / Recovered & Restored | |
| Omaggio alla Cinémathèque Royale de Belgique e a Noël Desmet / Tribute to the Cinémathèque Royale de Belgique and Noël Desmet | 12 |
| Pierre Etaix, la poesia del clown / Pierre Etaix, the clown's poetry | 12 |
| World Cinema Foundation | |
| ■ IL PRIMO JOHN FORD / EARLY JOHN FORD | |
| ■ ALLA RICERCA DEL COLORE DEI FILM / SEARCHING FOR COLOUR IN FILMS | |
| ■ CANTANDO A HOLLYWOOD: INCONTRO CON STANLEY DONEN / SINGIN' IN HOLLYWOOD: MEET STANLEY DONEN | |
| ■ ALBERT CAPELLANI: UN CINEMA DI GRANDEUR / ALBERT CAPELLANI: A CINEMA OF GRANDEUR | |
| ■ CENTO ANNI FA: FILM EUROPEI DEL 1910 / 100 YEARS AGO: EUROPEAN FILMS OF 1910 | |
| ■ SENZA PAURA, SENZA PARAGONE: LE DONNE AVVENTUROSE DEL MUTO / FEARLESS AND PEERLESS: ADVENTUROUS WOMEN OF THE SILENT SCREEN | |
| ■ IL PROGETTO NAPOLI / ITALIA E IL CINEMA DELL'EMIGRAZIONE / THE NAPLES / ITALY PROJECT AND CINEMA OF EMIGRATION | |
| Omaggio a Caruso / <i>Tribute to Caruso</i> | |
| ■ FEDERICO FELLINI. DALL'ITALIA ALLA LUNA / FEDERICO FELLINI. FROM ITALY TO THE MOON | |
| Omaggio a Alberto Grimaldi / <i>Tribute to Alberto Grimaldi</i> | |
| ■ JEAN-LUC GODARD, COMPOSITORE DI CINEMA / JEAN-LUC GODARD MOVIE COMPOSER | |
| ■ PROGETTO CHAPLIN: DOSSIER ROBERT FLOREY/ CHAPLIN PROJECT: DOSSIER ROBERT FLOREY | |
| ■ ANNI DIFFICILI / HARD TIMES | |
| Il cinema italiano prima dei codici (1945 - 1949) / <i>Italian cinema before the codes (1945 - 1949)</i> | |
| In Europa (1945 - 1952) / <i>In Europe (1945 - 1952)</i> | |

■ DOSSIER

| | |
|---|----|
| Dossier La televisione di Alessandro Blasetti / <i>Alessandro Blasetti and Television</i> | 12 |
| Dossier Cinefilia: André S. Labarthe/ <i>Dossier Cinephilie: André S. Labarthe</i> | 12 |
| Dossier Cinefilia: Michel Ciment / <i>Dossier Cinephilie: Michel Ciment</i> | 12 |
| Dossier Cinefilia: Jean Douchet / <i>Dossier Cinephilie: Jean Douchet</i> | 12 |
| Il Cinema Ritrovato DVD Awards | 12 |
| Film Restoration Summer School 2010 / FIAF Summer School | 12 |
| Europa Cinemas | 12 |
| Workshop: come si finanzia un film / <i>Workshop how to finance a film</i> | 12 |
| EFG European Film Gateway | 12 |
| I musicisti / <i>The musicians</i> | 12 |
| Indice dei film / <i>Film Index</i> | 12 |
| Indice dei registi / <i>Directors Index</i> | 12 |

INTRODUZIONE

FOREWORD

“Cento anni fa”, sezione annuale del festival, apre la porta a un viaggio nel tempo che può essere considerato il più bello, perché ci porta a definire la natura della nostra esistenza. Un festival cinematografico è sempre una macchina del tempo, e questo è doppiamente vero per Il Cinema Ritrovato. Ciascun frammento di film contribuisce a comporre il caleidoscopio del secolo passato, soprattutto se proiettato ora, all’inizio del secolo nuovo e in circostanze in cui nessun momento cinematografico e pochi film nella loro interezza rivestono lo stesso significato. Un altro termine cruciale va di pari passo con il viaggio nel tempo: dialogo. La storia dialoga con ciascuno di noi in ogni momento, attraverso un periodo storico, un genere, la retrospettiva di un regista o di un attore o la questione del colore: tutto ciò ci offre essenziali chiavi di comprensione.

Il Cinema Ritrovato è una rete di corrispondenze nel senso migliore dell’espressione. Ciascuno dei nostri film ha una storia. Il programma è sempre molto più di una semplice successione di film. Dietro le quinte della rassegna non c’è solo lo staff bolognese, ma tanti singoli partecipanti e il pubblico straordinariamente competente che ormai ci accompagna.

Un tempo era tutto molto semplice. C’erano dei film difficili da vedere (che comportavano anni di attesa e distanze incredibili da percorrere), ma quando finalmente accadeva, potevamo vederli nelle giuste “circostanze produttive”: in un cinema vero, in compagnia di un grande pubblico, in 35 mm. Da allora sono comparsi molti nuovi formati, ma la situazione di base non cambia: come vedere la pura verità dei film in circostanze in cui i “vecchi” film vengono trattati come se venissero da un altro pianeta? Se vogliamo dimostrare il contrario non è per una qualsivoglia ossessione ultraconservatrice, ma per la necessità di difendere una cultura cinematografica che è stata abbastanza unica da definire un secolo e da costituirne una delle conquiste culturali e delle espressioni di umanità più profonde.

Tenendo conto del fatto che l’anno cinematografico 2009-10 è stato pieno di discussioni particolarmente puerili su 3-D e questioni correlate, sono lieto di constatare la schiacciante – ed essenziale – presenza nel nostro programma di tecnologie e relativi dibattiti. Non mi riferisco solo a temi che ci sono cari come il colore e lo schermo panoramico, ma anche a un fatto più

“100 years ago”, an annual feature of the festival, opens the door to the most beautiful kind of time travel, because it leads us to define the nature of our existence. A film festival is always a time machine, and Il Cinema Ritrovato doubly so. Every bit of film contributes to the kaleidoscope of a century, especially when screened now, at the beginning of a new century and during circumstances where almost no moment of film, and few entire films, count in the same way. Another defining word goes hand in hand with time travel: dialogue. History is dialoguing with each of us at every step, whether through a historical period, a genre, a retrospective of a director or actor, or a theme like colour: all this gives us clues that matter.

Il Cinema Ritrovato is a web of correspondences in the finest sense of the word. Each of our films has a history. The program is always immeasurably more than a succession of films. Behind the scenes of the program is not only the Bologna staff, but also so many individual participants, and the enormously knowledgeable audience we now have around us.

Once upon a time it all used to be very simple. There were movies that were hard to see (meaning years of prayer and traveling incredible distances), but when that happened, we could see those films in “productive circumstances”: in a cinema, with an audience of many, in 35mm. After that, many new material forms have made their impact, but the basic situation remains: how to see the plain truth of films, despite circumstances in which “old” films are treated like something from an alien planet. If we want to demonstrate the opposite, it isn’t because of any ultra-conservative obsession, but from the need to defend a cinema culture that is unique enough to have defined a century, to count among its deepest cultural achievements and expressions of humanity.

Considering that the cinema year 2009-10 has been filled with especially infantile discussions about 3-D and related matters, I’m glad to state the overwhelming - and essential - presence in our program of technologies and the dialogue around them. This doesn’t mean only our dear themes of colour and widescreen, but also a more surprising fact: that stepping into the midst of silent films is often also a trip to the future. The programs held in Lumière One (Sala Officinema/Mastroianni) promise more imaginative and modern innovations and images than ever, espe-

sorprendente: entrare nel mondo dei film muti equivale spesso a compiere un viaggio nel futuro. I film in programma nella Sala Officinema/Mastroianni del Cinema Lumière promettono immagini e innovazioni più che mai ricche di fantasia e di modernità, soprattutto se paragonate ai film che siamo destinati a vedere negli altri 357 giorni dell'anno nelle multisale che ci circondano e che oscurano le nostre menti.

Le tre retrospettive curate da Mariann Lewinsky lo dimostrano. Il 1910, anno straordinariamente creativo, rimase sospeso tra due periodi conservando l'innocenza del fascino primitivo e protendendosi al contempo verso il futuro costituito dai lungometraggi. Un'altra retrospettiva, o forse una sua anticipazione, è dedicata a Albert Capellani, probabilmente il primo vero autore della storia del cinema. Quanto al terzo programma, basterebbe il titolo per riempire la sala: "Senza paura, senza paragone: le donne avventurose del muto".

Di fatto questi non sono i film più antichi presentati dal nostro festival: una serata in piazza sarà dedicata all'impatto ipnotico del primo vero regista, quando Thierry Frémaux, autentico prodigio di Lione, presenterà i film di Lumière cui è stata restituita tutta la loro gloria. Avendo visto una prima versione della sua presentazione, posso modestamente assicurare uno spettacolo straordinario, ennesima testimonianza del nostro impegno a presentare non solo film, ma prove di vita, storia e determinazione.

Ciascuna sezione parte con una domanda, come è giusto che sia. E dunque: perché John Ford? A volte il segreto sta nella selezione. Madrid, Lisbona e Parigi hanno organizzato sontuose retrospettive presentando le "opere complete di John Ford". Noi mostreremo solo i film muti e gli esordi sonori del regista. È solo una parte, eppure siamo convinti che la produzione muta di Ford sia degna di essere considerata un universo, caratterizzato da una partecipazione emotiva speciale e intensa. È anche un modo per rendere omaggio a una generazione di registi – per molti di noi i più grandi – i cui celebrati film sonori si basavano sulle opere realizzate negli anni che precedettero l'avvento del suono, ossia sull'eloquenza del silenzio e la consapevolezza che le parole rivelano pochissimo: così fu per von Sternberg e Capra, con i quali abbiamo dialogato in passato.

Con l'omaggio a un altro grande artefice del cinema americano, che sarà con noi in carne e ossa, celebriamo un'epoca successiva. La firma di Stanley Donen è importante quanto quella di John Ford. Un genere, il musical, ottenne le proprie lettere di nobiltà in un lasso di tempo che appare ora come un fugace momento di felicità assoluta: solo sei anni alla MGM, durante i quali venne indiscutibilmente raggiunto il punto più alto del genere, da *On the Town* (diretto assieme a Gene Kelly) a *It's Always Fair Weather*, musical di rara profondità che sarebbe stato definito un testamento. Quel periodo continuò ancora per un po', perché Donen firmò per un altro studio capolavori come *Funny Face* prima di passare a un genere molto personale di commedia elegante (*Charade*, *Two for the Road*). Le nostre sezioni si intrecciano, come mi ricorda il titolo di Donen che non ho nominato, *Singin' in the Rain*, che verrà proiettato in piazza, è la dimostrazione per eccellenza di ciò che il Technicolor poteva realizzare

cially compared to the films that we are bound to see during the other 357 days of the year in the multiplexes that surround us, darkening our souls.

The three retrospectives curated by Mariann Lewinsky prove this. The incredibly creative year of 1910 was hovering between two periods, preserving the innocence of primitive charm while at the same time reaching toward the future of feature-length cinema. Another retrospective, or the beginning of one, is dedicated to Albert Capellani, arguably the first auteur in film history. The third program's title alone should be enough to fill the cinema: "Fearless and Peerless, Adventurous Women of the Silent Screen".

As it happens, these three programs are not the earliest films in our festival: one evening in the piazza is dedicated to the hypnotic impact of the very first real film director, when Thierry Frémaux, an authentic wonder from Lyon, will introduce the films of Lumière in their restored glory. Having seen one earlier phase of this presentation, I can modestly promise the show of our lives: a variation on our effort to present not only films, but evidence of life, history, purpose...

Each section starts, and should start, with a question. Thus, why John Ford? Sometimes less is the point. Madrid, Lisbon and Paris have showcased in a most impressive way the complete "works of John Ford". We will show only the silent films and the beginning of Ford's sound period. A fraction, yet we are convinced that Ford's silent output is a universe in its own right, with a special and strong individual emotion. This is also a way to pay homage to a generation of directors - for many of us, the greatest - whose celebrated sound films were based on their work in the years before sound. On silent eloquence and the knowledge that words reveal so little. Like our previous partners in conversation, von Sternberg and Capra.

*We are hailing a later era with an homage to another great creator of American cinema, who will be with us in person. Stanley Donen's signature means as much as John Ford's. A genre, the musical, achieved its letters of nobility within what now seems like a vanishing moment of complete happiness: only six years at MGM, unarguably the highest point of the genre, between *On the Town* (co-directed with Gene Kelly) to one of the most profound musicals that would have been called a testament, *It's Always Fair Weather*. It continued for a while, for Donen still signed crowning achievements like *Funny Face* for another studio, and then he continued beautifully with his very personal brand of elegant comedy (*Charade*, *Two for the Road*). Our sections are intertwined, as the Donen title I didn't mention reminds me: *Singin' in the Rain*, to be shown in the piazza, is synonymous with what Technicolor could achieve in the days when colour was the key to magic and dreams in ways that are unimaginable today. We will offer more evidence of this: *Senso*, *The African Queen* and *Johnny Guitar* - the Portuguese print, as a way to continue our dialogue with our dear friend João Benard da Costa, who left us physically a year ago, and who loved this film profoundly. And as João was always at the CinemaScope shows at the Arlecchino,*

all'epoca in cui il colore era la chiave della magia e dei sogni, in modi oggi inimmaginabili. Ne offriremo altre prove: *Senso*, *The African Queen* e *Johnny Guitar* – la copia portoghese, un modo per proseguire il nostro dialogo con il caro amico João Benard da Costa, che ci ha lasciati un anno fa e che amava profondamente questo film. E visto che João assisteva sempre agli spettacoli in CinemaScope dell'Arlecchino, non abbiamo dimenticato neanche la gloria dello schermo panoramico: *Il Gattopardo*, *It's Always Fair Weather*, *Picnic* e *Jubal* nel formato 1:2.55 che per anni è stato il nostro sogno.

Per noi il piacere non sta solo nella rinascita dei classici che più amiamo: *Il Gattopardo*, *Metropolis*, pure delizie come *Roma* di Federico Fellini (altro grande film a colori), *Boudu sauvé des eaux* di Jean Renoir o l'opera di Pierre Etaix, il grande comico e regista che solo recentemente ha potuto riavere i suoi film, riportati allo splendore originale, e che sarà con noi nella settimana del festival. Esso risiede spesso nel ritorno di grandi film che forse oggi possiamo capire meglio: *La 317^{ème} section* di Pierre Schoendoerffer.

Continuerò con una carrellata, senza seguire un ordine preciso, sulla nostra sezione "Ritrovati & Restaurati": l'inizio di *Acto da primavera* di Manoel de Oliveira, *Youth Runs Wild* di Mark Robson (una produzione di Val Lewton), il film (ora) raro di Ingmar Bergman *The Touch* nella forma bilingue originaria, il più grande film di Jules Dassin, *Night and the City*, finalmente nella versione britannica che gli esperti considerano superiore alla più nota versione americana. Per non parlare di rarità come *La statua di carne* di Mario Almirante, del 1921, la famosa versione del 1922 di *Fridericus Rex*, il film cinese del 1940 *Confucius* di Fei Mu...

Bastano pochi restauri della World Cinema Foundation per tracciare una mappa contraddistinta da una formidabile ricchezza storica e geografica: un film kazako degli anni Ottanta, un film ungherese del 1939 di André De Toth e maestri del calibro di Chadi Abdel Salam e Ritwik Ghatak.

Sì, tutte le giornate del festival dovrebbero riservare gioie inattese. Quanto è noto al pubblico internazionale *Retour à la vie* (che potrebbe essere definito sconvolgente)? Chi ha visto un corto del 1941 di Rossellini o il capolavoro datato 1972 dell'indiano Ritwik Ghatak, *Titash Ekti Nadir Naam*?

Farò un esempio personale, legato all'affascinante tema "Anni difficili", che riunirà film italiani appartenenti al periodo cruciale del dopoguerra e visti così raramente che i nomi di alcuni registi sono scomparsi dalla nostra memoria: Mario Mattoli, Romolo Marcellini, Max Neufeld, Carlo Borghesio, Giorgio Ferroni, Renato Castellani, Geza von Radványi... Questo periodo enigmatico ci ronzava in testa da anni senza cristallizzarsi in un tema. Ricordo in particolar modo una chiacchierata a cena durante la quale Goffredo Fofi – che essendo uno dei migliori critici di cinema del mondo ha intuizioni praticamente su tutto – reagì a questa idea vaga e generica con un titolo specifico: "*Iris, fiore del Nord*"! Il riferimento al capolavoro di Alf Sjöberg evocò quasi automatica-

I should mention that we haven't forgotten about the glory of widescreen either: Il Gattopardo, It's Always Fair Weather, with Picnic and Jubal, in the 1:2.55 format which has been our dream for years.

Our pleasure doesn't mean only the rebirth of our most beloved classics: Il Gattopardo, Metropolis, sheer delights like Federico Fellini's Roma (another great colour film), Jean Renoir's Boudu sauvé des eaux, or the work of Pierre Etaix - the great comedian whose films have only recently returned to his hands and been restored to their original splendor, and who will be with us during the week. It's often a return of great films that we can now perhaps see more clearly: La 317^{ème} section by Pierre Schoendoerffer.

I'll continue to offer a glimpse, in no special order, of our "Recovered & Restored" section: the beginning of Manoel de Oliveira's Acto da primavera, Mark Robson's Youth Runs Wild (a Val Lewton production), Ingmar Bergman's (now) rare The Touch in its original, multi-lingual form, Jules Dassin's greatest film, Night and the City, at last seen in the British version that specialists define as superior to the better-known American one. Not to speak of rarities like Mario Almirante's 1921 La statua di carne, the famous 1922 version of Fridericus Rex, the Chinese 1940 film Confucius by Fei Mu...

It only takes a few of the World Cinema Foundation restorations to provide a map of formidable geographical and historical richness: films from the 1980s from Kazakhstan, Hungary in 1939 (Andre De Toth himself), and masters like Chadi Abdel Salam and Ritwik Ghatak.

Yes, there should be unexpected delights every single day: how well does the international audience know Retour à la vie (which might best be defined as a shock); who has seen a 1941 short by Rossellini, or even Ritwik Ghatak's Indian masterpiece Titash Ekti Nadir Naam, from 1972?

A personal example, related to the fascinating theme "Anni difficili", which will gather together rarely seen Italian films from the crucial post-war period - the directors' names tell so much because some of them have "vanished" from our memory - Mario Mattoli, Romolo Marcellini, Max Neufeld, Carlo Borghesio, Giorgio Ferroni, Renato Castellani, Geza von Radványi... This enigmatic period, still without a theme, lingered in our minds for years. I remember especially a talk that took place at a dinner when Goffredo Fofi, who, as one of the finest film writers on earth, has an intuition about practically everything, responded to this vague overall idea with a specific title: "Iris, fiore del Nord"! His mention of the Alf Sjöberg's masterpiece almost automatically evoked other titles: films by Clouzot, Dréville and Cayatte who looked at evil in the eyes in Retour à la vie, Käutner, Cavalcanti... All of our memories were working like this, and I have yet to meet somebody who hasn't contributed. Again, evidence of a film community that seems to belong to a vanished world. Except that we exist here and now, and that many of those present have a strong urge to broaden the opportunity to show real films in a relevant way wherever they live and work.

mente altri nomi: Clouzot, Dréville e Cayatte, che guardarono il male negli occhi in *Retour à la vie*, Käutner, Cavalcanti... Così funziona la nostra memoria cinematografica, e devo ancora conoscere qualcuno che non abbia dato il suo contributo. È ancora una volta la dimostrazione della persistenza di una comunità cinematografica che sembra appartenere a un mondo scomparso. Eppure ci siamo, qui e ora, e molti dei presenti sentono fortemente l'urgenza di rendere sempre più possibile la proiezione di veri film, in maniera rilevante, ovunque vivano e lavorino.

Le passioni cinefile si infiammano con i "dossier": Godard, Blasetti, Fellini e naturalmente Chaplin. A Bologna le presentazioni di Chaplin sono un lavoro speciale, fatto con il cuore. La nostra piccola retrospettiva di quest'anno si concentra su un'altra delle sue affiliazioni, questa volta con Robert Florey, il francese che fece una prolifica carriera a Hollywood (la "dolce pazzia" di *The Beast with Five Fingers*, 1946, lo rese uno dei film preferiti di Luis Buñuel) e fu assistente alla regia di *Monsieur Verdoux*.

Non dimentichiamo, infine, i tanti incontri personali che ci attendono: saranno con noi – oltre ai già citati Donen, Etaix, Frémaux e Fofi – Mario Monicelli, Alberto Grimaldi, Jean Douchet, Kent Jones, Michel Ciment, Alain Bergala, Tatti Sanguineti, André S. Labarthe, Kevin Brownlow, Serge Toubiana e Joseph McBride, che dopo aver presentato nella scorsa edizione del festival le opere di Capra parlerà ora di John Ford, protagonista di un altro suo splendido libro.

La febbre del cinema ci unirà per otto lunghi giorni, che dovrebbero bastare a farci intravedere una cultura cinematografica che oggi continua a vivere come nei suoi momenti migliori. Rivisiteremo tutti questi film – con il rispetto che dovrebbe essere riservato alle persone – nonostante il loro numero, così incredibile da meritare di essere menzionato: 313.

Un cordiale benvenuto!

Peter von Bagh

*Cinephilic passions run high with 'dossiers': Godard, Blasetti, Fellini, and of course Chaplin. Chaplin's presentations are a special labor of love in Bologna. Our small retrospective this year concentrates on another of his affiliations, this time with Robert Florey, the Frenchman who had a prolific career in Hollywood (the "tender madness" of *The Beast with Five Fingers*, 1946, made it one of Luis Buñuel's favorites) and who was the assistant director of *Monsieur Verdoux*.*

Last, we shouldn't forget the many personal encounters in store for us: along with Donen, Etaix, Frémaux and Fofi already mentioned, we will find among us Mario Monicelli, Alberto Grimaldi, Jean Douchet, Kent Jones, Michel Ciment, Goffredo Fofi, Alain Bergala, Tatti Sanguineti, André S. Labarthe, Kevin Brownlow, Serge Toubiana and Joseph McBride, who will continue his Capra presentation with talks about John Ford, the subject of another of his splendid books.

Film fever will keep us tightly together for 8 long days. That should be enough to provide a glimpse of film culture that is continuing as it was at its best. We revere the films, each one of them, as individuals should be revered, in spite of their large numbers, which is incredible enough to deserve mention: 313.

A cordial welcome!

Peter von Bagh

PRESENTAZIONE

INTRODUCTION

310 film in otto giorni. Oltre mille accreditati da tutte le parti del mondo. Questi i numeri dell'edizione 2010, la ventiquattresima, del nostro appuntamento più antico e più amato, che ogni volta migliora la sua offerta e moltiplica il suo pubblico. Perché?

Perché Il Cinema Ritrovato è un'occasione unica di incontri e di scoperte. In quale altro festival, infatti, potrebbero convivere la Palermo d'inizio secolo, una Parigi proustiana, inondata dalla Sena, nel 1910, il film che ci ha fatto conoscere de Oliveira (girato, per scampare la censura di Salazar, come se fosse un documentario etnografico!), il primo film interpretato da Spencer Tracy, un raro Bergman dei primi anni settanta, i trailer di Godard, maestro dell'annuncio, i colori di *Roma* di Fellini e quelli del *Gattopardo*, i film Lumière, le invenzioni di Stanley Donen, John Ford, Albert Capellani?

Perché è un festival dove si realizza un rarissimo equilibrio tra le esigenze, il lavoro, il tempo degli specialisti che vengono da tutto il mondo per vedere - come mai prima - gli oggetti delle loro indagini, e i sogni e i bisogni degli appassionati, che cercano la sera in Piazza conferme dei loro amori e di giorno, nelle tre sale, spinti dalla curiosità scoprono folgoranti bellezze.

Perché, pur mostrando (spesso rivelando) film del passato, è un festival che parla continuamente del nostro presente.

Perché ci ricorda, in questa nostra epoca di infingimenti e di immagini fasulle, quanto possa essere esigente, quindi senza tempo, la voce degli artisti. Le autentiche emozioni che generano in noi - anche a distanza di decenni - gli sguardi dei Maestri, quelli riconosciuti e quelli che scopriremo.

Perché i film escono dagli archivi e diventano parti della nostra conoscenza, mai meccanicamente, ma sempre riproposti con una strategia della programmazione che ci consente di associarli ad altri titoli, di scoprire relazioni segrete o sorprendenti opposizioni.

Perché, senza cedere a nessun integralismo, il Cinema Ritrovato ci racconta la passione e il lavoro di tante persone nel mondo che inseguono, per anni, la versione originale di un'opera: su tutti il caso di *Metropolis*, che ha atteso ottant'anni per ritrovare l'integrità immaginata da Fritz Lang.

Perché è un festival del passato, molto amato dai cineasti del nostro presente, a cominciare da Martin Scorsese, che non solo ha promosso i restauri di molti suoi film, ma che ci concede, con generosità, alcune rarissime copie della sua leggendaria collezione.

310 films in eight days. Over a thousand accredited guests from around the world. These are the figures of the 2010 edition, the twenty-fourth year, of our oldest and most treasured festival, which with each year improves its offering and enlarges its audience. Why?

Because it is a unique occasion of encounters and discoveries. What other festival could shelter under one roof turn-of-the-century Palermo, a Proustian Paris flooded by the Seine in 1910, the film introduced to us by de Oliveira (shot as if it were an ethnographic documentary in order evade censorship under Salazar!), Spencer Tracy's first film, a rare Bergman of the early 70s, Godard's trailers, the master of ad announcements, the colors of Fellini's Roma and Il Gattopardo, Lumière films, the inventions of Stanley Donen, John Ford and Albert Capellani?

Because it is festival that creates a magic balance between the demands, work and time of the specialists who come from around the world to see - as they never have before - the films they have studied, and the dreams and needs of film lovers who seek confirmation of their passion in the Piazza by night and, beckoned by curiosity, discover dazzling beauty at the festival's three cinemas by day.

Because even though this festival shows (and often reveals) films from the past, it is a festival that continues to talk about the present. Because it shows us that in our times of pretense and false images how demanding the voice of artists can be and hence how timeless. The authentic emotion that the perspective of these masters stirs in us - even decades later - whether they are the names we already know or the ones we will discover.

Because films emerge from the depths of the archives and become part of our knowledge through a strategy of programming that gives us the opportunity to associate them with other titles, to discover secret connections and surprising contrasts.

Because Cinema Ritrovato tells us, without giving into fundamentalism, about the passion and work of many people around the world who chase after the original version of a work for years: the case of Metropolis, for example, which waited eighty years to be given back the integrity envisioned by Fritz Lang.

Because it is a festival of the past much loved by filmmakers of the present, starting with Martin Scorsese, who has sponsored restorations of many of his films and who also generously grants us some extremely rare prints from his legendary collection.

Because every edition is not only the result of the research

Perché ogni edizione non è solo il risultato delle ricerche e del talento di Peter von Bagh e dello staff della Cineteca, ma e anche, sempre, il frutto del lavoro (spesso ignorato) di una vasta comunità internazionale che, per tutto l'anno, lavora assieme per sottrarre all'oblio parti della nostra memoria e della nostra identità.

Quando ci troviamo a scegliere un'immagine, quella del manifesto, che rappresenterà tutti i film programmati, inizia per noi una bella battaglia che dura a lungo, tra fotogrammi di lucente bellezza (quest'anno ne ritroverete molti nel catalogo che abbiamo stampato). Per la ventiquattresima edizione abbiamo scelto un'immagine celeberrima del *Gattopardo*, con Claudia Cardinale e Alain Delon. È un'immagine che racchiude molti dei temi del festival. Un film che abbiamo visto tante volte e che però vedremo a Bologna, dopo la proiezione di Cannes, in una versione sorprendentemente nuova. Un restauro che mostra in maniera evidente quanto le nuove tecnologie, applicate eticamente, possano restituire vita e piacere della visione ai film del passato. Un film che ha quasi cinquant'anni, ma sembra essere stato realizzato in questi giorni, tanto ci ricorda le malattie del nostro Paese, quelle del passato e quelle attuali.

Non abbiamo scelto una fotografia a colori, bensì una foto in bianco e nero che fu colorata, per l'uscita del film ed esposta nelle sale. Ci sembrava un buon modo per celebrare il vero protagonista del festival, lo sguardo degli spettatori che escono dalle sale portandosi via, ognuno, un nuovo film, magari distante da quello sognato dal suo autore. L'unica proprietà privata legittima e difendibile, anzi, da difendere con i denti contro tutti i processi di omologazione. Perché questo ci pare l'augurio migliore che possiamo formulare al programma di quest'anno, che sia una sorgente cui abbeverare il nostro sguardo, per rigenerarlo e trovare nuova luce, come scriveva Rohmer a Jacques Davila, nel ringraziarlo per il suo film *La Campagne de Cicéron* (che mostriamo quest'anno restaurato), "... lei ci porta la poesia (quella vera, non quella dei videoclip)."

Giuseppe Bertolucci Gian Luca Farinelli

and talent of Peter von Bagh and the Cineteca staff, but it is also the fruit of the (often ignored) work of a vast international community that, for the whole year, works together on saving parts of our past and our identity from oblivion.

*When it comes to having to choose an image for our poster – an image that represents all the films of the festival – we face a long, tough battle between frames of incredible beauty (this year many of them have been included in our catalogue). For the twenty-fourth edition we chose the famous image of Claudia Cardinale and Alain Delon from *Il Gattopardo*. It is an image that encloses many of our festival's themes. It is a film that we have seen a number of times but that we will see here in Bologna, after the screening at Cannes, in a surprisingly new version. A restoration that clearly demonstrates how new technologies, when applied ethically, can restore the life and pleasure of seeing films from the past. A film that is almost fifty years old but seems to have been made today, reminding us of the troubles of Italy, the troubles of the past and the problems of today.*

*We did not choose a color photo but a black and white picture that was colored for the film's release and displayed in cinemas. This seemed a fitting way of celebrating the real protagonist of the festival, the gaze of viewers as they leave the cinema, each one walking away with a new film, perhaps different from the one the filmmaker dreamed. The only legitimate and defensible private property, which indeed should be defended tooth and nail against any process of standardization. This is our greatest hope for our program this year, that it will be a kind of spring where we can refresh our perspective, restore it and find new light, as Rohmer wrote about Jacques Davila in thanking him for the film *La Campagne de Cicéron* (of which we will show a restored version), "...you bring poetry (real poetry, not just the video-clip variety)."*

Giuseppe Bertolucci Gian Luca Farinelli

RITROVATI & RESTAURATI

Recovered & Restored





LUMIÈRE!

Lumière! è una selezione tematica di film girati da Louis Lumière e dai suoi operatori a partire dal 1895 in Francia e in tutto il mondo, scelti tra i 1425 film del catalogo Lumière.

Questo montaggio permette di (ri)scoprire le primissime immagini in movimento proiettate su uno schermo fin dal 22 marzo 1895, i film degli operatori Lumière che a partire dal 1896 furono mostrati in tutto il mondo ma anche le pellicole a colori ottenute con l'autocromia e i film in rilievo realizzati da Louis Lumière a metà degli anni Trenta.

Nella selezione saranno presenti i film della prima proiezione pubblica a pagamento del Cinématographe, che si svolse il 28 dicembre 1895 al Grand Café di Parigi. Quel giorno trentatré spettatori scoprirono i primi attori: gli operai delle officine Lumière (*Sortie d'usine*), un monello che innaffia un giardiniere, oggi il più celebre del mondo (*L'Arroseur arrosé*), Auguste Lumière in persona, con la moglie e la figlia Andrée (*Repas de bébé*). E poi Liono nel 1895, città natale del Cinématographe, i suoi luoghi più famosi (*Bellecour* o *Cordeliers*), le strade animate (*Concours de boules*), e la ferrovia (*La gare de Perrache*); i figli di Louis e Auguste Lumière filmati dal padre (o dallo zio!), attento a ogni minimo movimento, sguardo, gesto (*La petite fille et son chat*, *Enfants jouant aux billes*); la Francia che si diverte o che lavora, alla riscoperta delle tradizioni passate o dei vecchi mestieri (*Saut à la couverture*, *Défournage du coke*). E i paesi stranieri: da Mosca a Washington, dal Messico a Londra, da Roma a Tokyo, questi film fecero scoprire per la prima volta nella storia dell'umanità "il mondo al mondo". Nel 1897 la società Lumière aveva già organizzato ottocentomila spettacoli.

I film Lumière contengono già le gag e le situazioni comiche che presto ritroveremo in Georges Méliès e Max Linder. E questo è ciò che resterà della primissima estetica cinematografica, le immagini indimenticabili e gli sguardi dei primi operatori sul mondo del XIX secolo: una traccia lasciata da Lumière per tutti i loro figli, i milioni di registi dilettanti o professionisti che hanno fatto la storia del cinema (*Vue prise d'une baleinière en marche*, *Panorama pris d'une chaise à porteur*).

Questo montaggio è stato realizzato dall'Institut Lumière. I film sono stati restaurati dagli Archives Françaises du Film e dalla Cineteca di Bologna.

Istituto Lumière, Lione

LUMIÈRE!

Lumière! is a thematic selection of films made by Louis Lumière and his camera operators from 1895 onwards made in France and all over world. They have been chosen from 1425 films of the Lumière catalogue.

This compilation allows to (re)discover the first moving images ever screened on March 22, 1895 as well as the films shot by the Lumière camera operators and screened throughout the world from 1896 onwards, also the colour films obtained using the autocrome process and Louis Lumière's experiments with relief in the mid-1930s.

The selection includes the first paying show of the Cinématographe at the Grand Café, Boulevard des Capucines, Paris. That day thirty-three spectators discovered the first actors: the workers of the Lumière factory (*Sortie d'usine*), a gardener - now the most famous in the world - being sprinkled by a boy (*L'Arroseur arrosé*), Auguste Lumière himself with his wife and little daughter Andrée (*Repas de bébé*)... views of Lyon, native town of the Cinématographe in 1895 (*Bellecour* or *Cordeliers*) as well as its animated streets (*Concours de boules*), and its railway station (*La gare de Perrache*)... Louis and Auguste Lumière's children filmed by their own father (or uncle!) his eye recording the slightest move, look and gesture (*La Petite fille et son chat*, *Enfants jouant aux billes*)... France at work or having fun, rediscovering ancient traditions and crafts (*Saut à la couverture*, *Défournage du coke*)... And then foreign lands: from Moscow to Washington, from Mexico to London, from Rome to Tokyo. For the first time in history the Lumière brothers showed "the world to the world". By 1897 the Lumière company had organised over 800,000 screenings. The Lumière films are full of gags and comic moments that anticipate Georges Méliès and Max Linder, not only that, by they will be remembered as the first example of an 'aesthetic of cinema': unforgettable images captured by the first camera operators as they laid their eyes on the world in the XIX century. It's like if the Lumière brothers had left a trail behind them which all their children followed - millions of amateur or professional who shaped the history of cinema (*Vue prise d'une baleinière en marche*, *Panorama pris d'une chaise à porteurs*)...

This compilation was made by l'Institut Lumière. The films were restored by les Archives Françaises du Film and Cineteca di Bologna.

Institut Lumière, Lyon

Un importante e appassionante progetto di restauro digitale promosso dall'Institut Lumière di Lione e realizzato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata.

Novantatré film del catalogo Lumière sono stati scansionati a partire dai materiali originali esistenti. Nella maggior parte dei casi si è partiti dai negativi originali con perforazioni Lumière che sono stati digitalizzati con un sistema di scansione appositamente creato per materiali d'archivio che consente di lavorare pellicole ristrette o con sistemi di perforazione fuori standard.

I successivi interventi di pulizia digitale, stabilizzazione e correzione colore hanno permesso a questi film di rivivere sul grande schermo con una bellezza e brillantezza che si credevano perdute.

L'operazione si è rivelata particolarmente riuscita non solo per i piccoli gioielli dimenticati ma anche per li film più noti che, scansionati direttamente da negativo, hanno rivelato una ricchezza di dettagli e particolari che si credevano perduti.

I film restaurati sono stati montati in modo da costituire un programma della serata diviso in 10 capitoli in un crescendo di spettacolarità che mostra anche i primi film a colori con il sistema autochrome e gli esperimenti del sistema anaglifo che i fratelli Lumière sperimentarono negli anni '30.

Elena Tammaccaro

Quando si guarda un film di Lumière lo si trova subito molto spontaneo. Ci si dice: "è frutto del caso". Inizia con un tram che entra nell'immagine a destra, finisce con un tram che entra nell'immagine a sinistra. Credete che sia un caso? Niente affatto. L'operatore ha fatto una selezione; ha guardato per un certo tempo come andavano le cose; ha scelto il punto di vista migliore ed è riuscito a fare la cosa più straordinaria e di cui ci si dimentica: è riuscito a mettere nell'immagine, in pochi secondi, senza cambiare posto alla macchina, un massimo di piani: ci sono primi piani, piani ravvicinati, piani americani, piani d'insieme. Non è un caso: è scienza. (...)

La cosa più grande dei film Lumière sta nel fatto che essi non hanno fatto vedere la storia, ma la vita. E la vita non significa quello che si pensa così sulle prime, e cioè che ci si sia messi in un punto qualunque e si siano fatte vedere delle persone che passavano per la strada... la vita è qualcosa di più profondo, ed è per questo che i film Lumière hanno tanta importanza. La vita non è solo l'oggetto esterno, è l'aspetto, è la filosofia dell'epoca, è l'arte dell'epoca, il pensiero dell'epoca, il modo di vita dell'epoca. (...)

La cosa essenziale delle riprese di Louis Lumière è proprio quella che indica il suo nome, la luce, la leggerezza della luce, la profondità, il rilievo. C'è qualcosa di stereoscopico che viene dalla luce. per questo la stampa dei film Lumière è estremamente importante. Ho fatto stampare i film Lumière con procedimenti dell'epoca, con bagni dell'epoca, quindi con la loro lentezza. E quando li abbiamo proiettati a Venezia, era come vedere il sole. Erano raffinati quanto i più raffinati film della nostra epoca.

Henri Langlois, dal film *Les Frères Lumière* (1966)
di Eric Rohmer

An important and exciting digital restoration project sponsored by the Institut Lumière of Lyon and carried out at the L'Immagine Ritrovata laboratory.

Ninety-three films from the Lumière catalogue were scanned using existing original materials. In most cases the process began with the original negatives with Lumière perforations, which were digitalized using a special scanning system created for archive materials and that makes it possible to work with shrunked films or with non-standard perforation systems.

Subsequent procedures of digital cleaning, stabilization and colour correction have given these films the opportunity to live on the big screen again with a beauty and brilliance considered lost.

The whole operation has turned out be particularly successful not just for the forgotten little gems but also for the better known films that, scanned directly from the negative, reveal a wealth of details believed lost.

The restored films were edited so as to create a program divided in 10 sections in a spectacular crescendo that includes the first autochrome colour films and the anaglyph experiments of the Lumière brothers from the '30s.

Elena Tammaccaro

When watching a film by Lumière spontaneity is one of the first things that comes to mind. It is easy to think "that must have happened by chance". It begins with a tram that enters the frame from the right and ends with a tram that enters the frame from the left. Do you think that was done by chance? Not at all. The cameraman made a selection; he waited and observed how things were flowing for a while, chose the best point of view and managed to do the most extraordinary thing, something we often forget: in just few seconds, without changing the position of the camera, he managed to include in the frame a maximum number of shots: close-ups, medium shots, medium long shots, establishing shots. It did not happen by chance: that's science. (...)

The most amazing achievement the Lumière brothers ever attained is to show life, not history. And life is not what one may think at first, standing in one spot and showing people passing by in the street... life it's something deeper, and that is why the Lumière's films are so important. Life is not just the external manifestation, is the aspect, the philosophical thought, the artistic expression of the time, it is how people lived at that time. (...)

The key element in Louis Lumière's shots is in the very essence of his name: light, the 'lightness of light', its depth, its relief. There's a stereoscopic quality that comes from light, that's why it's extremely important to get the printing process just right. I made sure that the Lumière's films were printed as they did at the time, using the same chemical baths, respecting their pace. And when we screened them in Venice, it was like looking at the sun. They were as refined as the most refined films of our own time.

Henri Langlois, from the film *Les Frères Lumière* (1966)
by Eric Rohmer

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

[PALERME. CAPITALE DE LA SICILE]

Italia?, ca. 1910

■ 35mm. L.: 113 m. D.: 6' a 16 f/s. Imbuito / Tint-ed. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

LE CASCADE DEL RENO

Italia, 1910 Regia: R. Moreau

■ Prod.: Éclair ■ 35mm. L.: 110 m. D.: 6' a 16 f/s. Imbuito e virato / Tinted and toned. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema di Torino ■ Restauro realizzato nel 2010 dal Museo Nazionale del Cinema di Torino in collaborazione con i Laboratoires Éclair di Parigi a partire da una copia nitrato colorata tramite procedimenti fotochimici e digitali / Restored in 2010 by Museo Nazionale del Cinema of Torino in collaboration with Laboratoires Éclair Paris from a coloured nitrate print. The restoration used both photochemical and digital process

Le cascade del Reno è un documentario paesaggistico che riprende da diverse prospettive spettacolari le più estese cascate d'Europa, situate sul confine tra Svizzera e Germania. Il film mostra il ponte ad archi di pietra che attraversa le cascate in inquadrature riprese a distanza diversa, i gorgi e i mulinelli d'acqua, il panorama visibile dalle piattaforme panoramiche e i camminamenti nei pressi della riva. Il punto di vista è studiato per rendere al meglio la maestosità delle cascate, tanto che in alcuni passaggi il volume dell'acqua occupa la quasi totalità dello schermo. Alcune imbarcazioni a remi solcano il

fiume. Il film si chiude con una panoramica sulle cascate al tramonto reso attraverso la composizione di imbibizione arancio e viraggio blu.

Claudia Gianetto, Rouland Boulet

Le cascate del Reno (*The Reno Falls*) is a scenic documentary made up of different views of the largest falls in Europe, situated on the Swiss-German borders. The film shows -through a number of shots taken from various distances - the stone arch bridge crossing the falls, water whirlpools and eddies, shots of the landscape visible from the panoramic points and the promenades on the banks. The viewpoint is set to enhance the magnificence of the falls, so much so that in some shots the water nearly fills the whole screen. Rowing boats plough through the river. The film ends with a pan across the falls at a sunset with a composition of orange tinting and green toning.

Claudia Gianetto, Rouland Boulet

[MONREALE]

?, 1910

■ 35mm. L.: 89 m. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: BFI National Archive, Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2010 dalla Cineteca di Bologna e dal BFI National Archive presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato proveniente dalla collezione Joye conservato presso il BFI / Restoration carried out by Cineteca di Bologna and BFI National Archive at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2010, from a nitrate positive held in Joye's collection and deposited at BFI

LA TRILOGIA DI MACISTE

Italia, 1920 Regia: Carlo Campogalliani

■ Sog., Scen.: Carlo Campogalliani, Carlo Pol-lone; F.: Fortunato Spinolo; Int.: Bartolomeo Pagano (Maciste), Letizia Quaranta (principessa Maria Laetitia), Carlo Campogalliani (Tito Fabrizi), Vittorio Rossi-Pianelli (il principe Luitpoldo), Pierre Lepetit (Cioccolatino), P. Berton (il precettore Dupuis), Ria Bruna (la contessa Henriette), Felice Minotti (il complice del primo ministro); Prod.: Itala-UCI ■ Ep. 1 - *Maciste contro la morte*; Pri. pro.: 8 novembre 1920; L. or.: 1549 m L.: ca. 618 m D.: ca. 30' a 18 f/s. Ep. 2 // *viaggio di Maciste*; Pri. pro.: 16 novembre 1920; L. or.: 1798; L.: ca. 1130 m; D.: ca. 55' a 18 f/s.; Ep. 3 - *Il testamento di Maciste*; Pri. pro.: 22 novembre 1920; L. or.: 1724 m; L.: ca. 988 m; D.: ca. 48' a 18 f/s. 35mm, Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema

Maciste, nel corso della sua lunga e onorata carriera, ha flirtato con generi, contesti e stili di narrazione molto diversi fra loro. La continuità seriale è garantita dalla presenza, dalle caratteristiche e dalle funzioni del personaggio principale, secondo una logica di variazione sul tema. Ne *La Trilogia di Maciste*, invece, viene sperimentato un modello di serialità più forte che prevede continuità narrativa tra le parti, sfruttando la *suspence* dell'azione sospesa alla fine dell'episodio. Il film può essere considerato un tentativo, rimasto piuttosto isolato, di "normalizzare" il personaggio riconducendo le sue avventure ai più classici *topoi* del film d'azione allora in voga: gli inseguimenti, le trappole, i rapimenti si susseguono secondo un principio di accumulazione; i personaggi riprendono letteralmente i profili delle *dra-*

matis personae da fiaba, ivi compresa la principessa in pericolo; per avere ragione dei nemici Maciste elabora trovate macchinose debitrice più alla cinegenia che alla razionalità. Chiosa un commentatore: «Purchè ci sia movimento, che importa della logica e del buon senso?». In questo contesto, il film trova i suoi momenti più felici nelle scene in esterno in cui il realismo delle *locations* offre nuova linfa alle convenzioni di genere. Quando Pagano si aggira nel porto tra i moli e le casse in attesa di carico, l'allegria dell'ex camallo genovese nel ritrovarsi in luoghi un tempo così familiari è evidentemente autentica e contagiosa. Carlo Campogalliani, nel duplice ruolo di attore e regista, è una spalla ingombrante, spesso impegnata a "rubare" la scena al divo in carica. La principessa è Letizia Quaranta, sorella della Lydia che fu partner di Pagano in *Cabiria*, mentre la seconda donna è una graziosa Ria Bruna, impegnata coi suoi languori a consolare l'eroe, reduce l'anno precedente dalla delusione sentimentale del *Maciste innamorato*.

Il restauro è stato realizzato a partire da un positivo nitrato a colori, conservato dagli Archives Françaises du Film (Centre National de la Cinématographie) di Bois d'Arcy. La copia è un rimaneggiamento preparato per il mercato francese in cui i tre episodi vengono accorpatisi in un unico lungometraggio di più di due ore. Il progetto di restauro, realizzato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino e della Cineteca del Comune di Bologna, ha ripristinato l'originaria divisione in tre capitoli, segnalando le lacune, reintegrando e ricollocando le didascalie in base alla traccia fornita dai documenti di produzione conservati dal Museo di Torino. Il restauro è stato eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna nel giugno 2010.

Stella Dagna, Claudia Gianetto

In the course of his long and distinguished career, Maciste flirted with a high number of genres, different backgrounds and narrative styles. The serial continuity is always guaranteed by the presence, the features and the functions of the principal character, according to a logic of variations on the theme. In the Maciste Trilogy, however, a stronger model of seriality is experimented, one which anticipates narrative

continuity between the parts, resorting to the suspense of the action at the end of each episode. The film might be considered a somewhat isolated experiment, in "normalising" the character, reverting his adventures to the most classic topoi of action films then in style: the chases, the traps, the kidnappings follow one another on a principle of accumulation: the characters literally take on the profiles of the dramatis personae of the fable, including the princess in peril: to stay ahead of his enemies Maciste elaborates complex discoveries that owe more to cinegenia than to rationality. To paraphrase a commentator "As long as there is movement, what do logic and good sense matter?" In this context the film finds its happiest moments in outdoor scenes in which the realism of the locations affords new blood to the conventions of the genre. When Pagano lingers in the port between the jetties and crates waiting for the cargo, the joy of the one-time Genoan stevedore in finding himself in once familiar places is evidently authentic and contagious. Carlo Campogalliani, in the dual role of actor and director, is a troublesome straight man, often employed to steal the scene from the 'appointed star'. The princess is a gracious Ria Bruna, consoling the hero with her languors, stille recovering from the previous year's sentimental disappointment in Maciste innamorato.

The restoration used a coloured nitrate positive preserved by the Archives Françaises du Film (Centre National de la Cinématographie) at Bois d'Arcy. This copy is a re-edited version destined to the French market, in which the three episodes have been combined into a single feature-length film of more than two hours. The restoration project, carried out by the Museo Nazionale del Cinema di Torino and Cineteca di Bologna, has restored the original division into three chapters, indicated the gaps, and re-integrating the original titles, according to the production documents preserved by the Museo Nazionale del Cinema. The restoration was carried out at the L'Immagine Ritrovata laboratory in June 2010.

Stella Dagna, Claudia Gianetto

FRIDERICUS REX (EIN KÖNIGSSCHICKSAL)

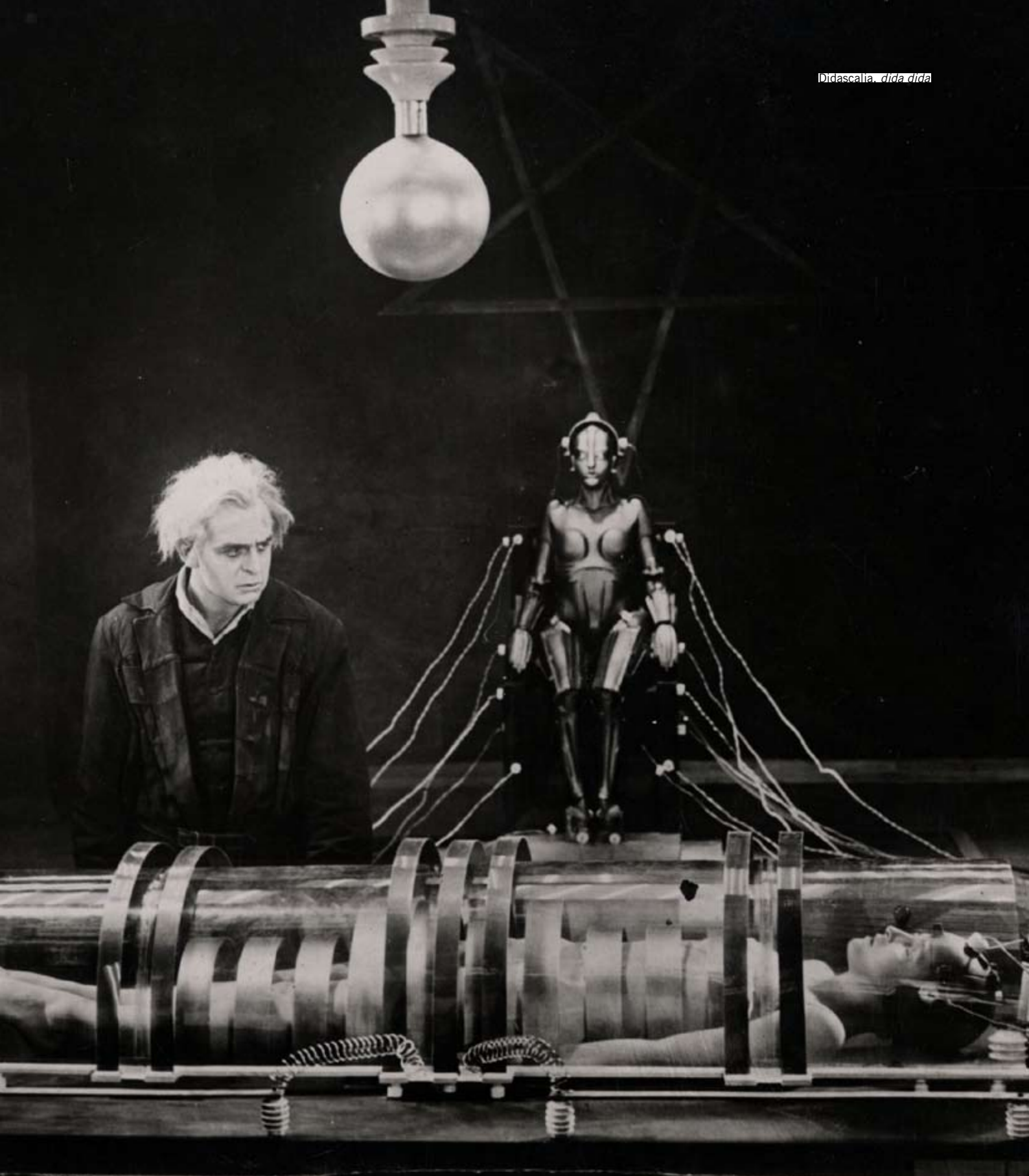
Germania, 1922-1924

Regia: Arzén von Cserépy

■ T. it. *Federico Re*; Scen.: Hans Behrendt, Bobby E. Lütghe, Arzén von Cserépy; F.: Ernst Lütgens, Guido Seeber; Scgf.: Hanns Dreier, Ernö Metzner, Arthur Günther, Hans Flemming, Willy Hesch; Co.: Carl Reiner; Mu.: Marc Roland; Int.: Otto Gebühr (principe Friedrich), Albert Steinrück (Friedrich Wilhelm I), Gertrud de Lalsky (Sophie Dorothee, regina di Prussia), Erna Morena (Elisabeth Christine, principessa di Braunschweig-Bevern, poi principessa di Prussia), Eduard von Winterstein (Leopold, conte di Anhalt-Dessau), Charlotte Scholz, Lilly Flohr, Bruno Decarli, Eugen Burg, Theodor Burghardt, Josef Klein, Adolf Klein, Friedrich Kayßer, Rolf Prasch, Franz Groß, Marie von Bülow, Albert Patry, Lili Alexandra, Wilhelm Prager, Paul Renkopf, Hans Behrendt, Leonard Haskel; Prod.: Cserépy-Film Co., GmbH, Berlin; Pri. pro.: 31 gennaio 1922 ■ 35mm. L.: 2440 m. D.: 119' a 18 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque de Toulouse ■ Restaurato nel 2010 da Archives Françaises du Film du Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, da una copia positiva nitrato della Cinémathèque de Toulouse / Print restored in 2010 by Archives françaises du film - Centre National du Cinéma et de l'Image Animée, from a nitrate positive held by Cinémathèque de Toulouse

Film mitico che rievoca la vita di Federico II di Prussia, il *Fridericus Rex* di Arzén von Cserépy fu distribuito in Germania in quattro episodi (*Sturm und Drang; Vater und Sohn; Sanssouci; Schicksalwende*) giunti fino a noi solo parzialmente. Una riduzione dei quattro capitoli in un solo film fu distribuita in Germania nel 1925. Siegfried Krakauer ne parla due volte, al tempo dei suoi articoli sulla "Frankfurter Zeitung" e vent'anni dopo nel libro *Da Caligari a Hitler*. Già negli anni Venti, Krakauer rileva una tonalità tendenziosa della narrazione dovuta alle didascalie.

In un contesto ancora fortemente segnato dalla Prima guerra mondiale e caratterizzato da una ripresa del cinema tedesco, il cui dinamismo era invidiato dai giornali corporativi francesi, si comprende come l'uscita di un film simile, in Francia, potesse essere problematica. Dal raro materiale pubblicitario dell'epoca conservato



alla Bibliothèque Nationale de France apprendiamo per esempio che i distributori belgi – per attenuare l'intento apologetico del film di Czerépy e per scongiurare due ore di promozione dell'imperialismo tedesco – avevano inserito come postfazione la sequenza di una sfilata dell'esercito belga in Germania, preceduta da inquadrature del re Alberto I.

Ridotta a un lungometraggio unico (in realtà una sintesi dei primi due episodi del serial tedesco), la versione francese (apparentemente la stessa per la Francia e il Belgio francofono) concede più spazio a un giovane Federico appassionato di musica e letteratura, in contrasto totale con il padre Federico Guglielmo I detto il "re soldato". Quest'ultimo, circondato da una banda di soldatucci in brache di cuoio, non può fare a meno di ricordare gli stereotipi disastrosi che furono affibbiati ai "crucchi" durante gli anni della guerra. La versione francese del film si interrompe peraltro al momento dell'ascesa al trono del giovane sovrano, occultando così le sue imprese più guerresche, come la Guerra dei sette anni che lo vide combattere contro Luigi XV. Oltre al film in sé, qui è proprio la discrepanza tra le due versioni che giustifica il restauro e la proiezione di questo *Fridericus*, ottantacinque anni dopo la sua uscita, nell'attesa di un raffronto con l'originale tedesco. Christophe Gauthier, Cineteca di Tolosa

A legendary film celebrating the life of Frederick II of Prussia, Fridericus Rex by Arzén von Czerépy was distributed in Germany in four episodes (Sturm und Drang, Vater und Sohn, Sanssouci, Schicksalwende), which have only partially survived to the present day. A concentration of the four chapters into a single film was distributed in Germany in 1925. Siegfried Kracauer spoke about it twice, at the time of his articles in the 'Frankfurter Zeitung' newspaper and in From Caligari to Hitler twenty years later. Already in the 1920s Kracauer revealed his appreciation of narration in the form of intertitles. With France still deeply affected by the First World War and German cinema regaining favour – its dynamism was praised by French corporate press – it is easy to understand why the release of a film like this in France could have been problematic. The rare materials preserved at the Bibliothèque Nationale de France reveal,

for example, that in order to tone down the laudatory intent of Czerépy's film and counterbalance two hours of celebrating German imperialism, the Belgian distributors added an epilogue, consisting of the Belgian army parading in Germany and preceded by a shot of King Albert I. Reduced to a single feature-length (or rather a combination of episode I and II in the German serial), the French version (apparently the same for France and French-speaking Belgium) deals more with a young Frederick who's passionate about music and literature and in marked conflict with his father, Frederick William I, known as 'the Soldier-King'. The latter, surrounded by a mob of worthless soldiers in leather breeches, immediately brings to mind the disastrous stereotypes who yoked up with the 'Krauts' during the years of the war. The French version of the film also cuts off at the young king's ascent to the throne, thus concealing his most aggressive undertakings, such as the Seven Years War he fought against Louis XV. Besides the value of the film in itself, here it is precisely the discrepancy between the two versions to justify the restoration and screening of this Fridericus, 85 years after its first release awaiting comparison with the German original. Christophe Gauthier, Cinémathèque de Toulouse

METROPOLIS

Germania, 1926 Regia: Fritz Lang

■ Tit.: *Metropolis*; Sog.: Thea von Harbou; Scen.: Thea von Harbou; F.: Karl Freund, Günther Rittau; Scgf.: Otto Hunte, Erich Kettelhut, Karl Vollbrecht; Co.: Anne Willkomm; Eff. Spec.: Eugene Schüfftan; Sculture: Walter Schultze-Mittendorf; Mu.: Gottfried Huppertz; Int.: Brigitte Helm (Maria, la donna robot), Gustav Fröhlich (Freder Fredersen), Alfred Abel (Johan "Joh" Fredersen), Rudolf Klein-Rogge (C.A. Rotwang, l'inventore), Fritz Rasp (lo "Smilzo"), Theodor Loos (Josaphat/Joseph), Heinrich George (Groth), Olaf Storm (Jan), Hanns Leo Reich (Marinus), Heinrich Gotha (il maestro di cerimonia), Grete Berger, Olly Böheim, Ellen Frey, Lisa Gray, Rose Lichtenstein, Helene Weigel (operaie), Margarethe Lanner (donna nella vettura/donna del giardino dei piaceri), Max Dietze, Georg John, Walter Kühle, Arthur

Reinhard, Erwin Vater (operai), Fritz Alberti (il 'creatore'), Beatrice Garga, Anny Hintze, Margarethe Lanner, Helen von Münchhofen, Hildegard Woitscheff (le ragazze dei 'giardinie sterner'); Prod.: UFA-Universum-Film AG, Berlin; Pri. pro.: 13 marzo 1927 ■ 35mm. Lunghezza della versione restaurata nel 2010: 4070 m. D.: 148' a 24 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau Stiftung (Wiesbaden) Musiche composte da Gottfried Huppertz e dirette da Frank Strobel, eseguite dall'Orchestra del Teatro Comunale.

Il restauro è stato curato dalla Fondazione Friedrich-Wilhelm-Murnau di Wiesbaden con la Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen (Berlino), in collaborazione con il Museo del Cine Pablo C. Ducros Hicken (Buenos Aires). Hanno contribuito con materiali e consigli: Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlino), British Film Institute National Archive (Londra), Cinémathèque Française (Parigi), Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen (Berlino), Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum, Fondazione Cineteca Italiana (Milano), George Eastman House (Rochester), Gosfilmofond of Russia (Belye Stolby), Museum of Modern Art (New York), Museo del Cine Pablo C. Ducros Hicken (Buenos Aires), National Film and Sound Archive (Canberra), New Zealand Film Archive (Wellington) – Ida and Noel Mabee Collection, Staatliches Filmarchiv der DDR (Berlino), Universität der Künste (Berlino) ed Enno Patalas. Il restauro digitale delle immagini è stato eseguito dalla Alpha-Omega digital di Monaco. La partitura originale di Gottfried Huppertz è stata ricostruita e sincronizzata da Frank Strobel, l'edizione è stata commissionata da ZDF / ARTE ed Europäische Filmphilharmonie – Die Philharmonie GmbH. Il restauro e la distribuzione del film sono stati finanziati dal Commissario del Governo federale per la Cultura e i Mezzi di Comunicazione, dal Gemeinnützige Kulturfonds di Francoforte sul Meno, dalla Verwertungsgesellschaft für Nutzungsrechte an Filmwerken mbH e dalla Fondazione DEFA. La Transit Film GmbH (Munich) si occupa della distribuzione internazionale di questa versione appena restaurata di *Metropolis*. Le condizioni problematiche del materiale ritrovato rappresentano la sfida più

impegnativa per il restauro. Le scene e le inquadrature finora mancanti sono state trovate sotto forma di contropiù 16mm il cui originale era una consueta copia di distribuzione 35mm proveniente dall'Argentina. Malgrado le avanzate tecniche di restauro, gli spezzoni recentemente scoperti – per la lunghezza di più di trenta minuti – si distaccheranno comunque dalla qualità fotografica della versione del 2001. La musica svolge un ruolo importante nel restauro del montaggio originale: la partitura di Gottfried Huppertz – insieme alle recensioni dell'epoca e alle informazioni sulla censura – ha infatti rappresentato la fonte più importante per la squadra di restauratori composta da Martin Koerber, Frank Strobel e Anke Wilkening. Questa versione di *Metropolis*, unica al mondo e a lungo dimenticata, è stata ritrovata da Fernando Martín Peña e Paula Félix-Didier, direttrice del Museo del Cine, che si è subito resa conto della portata della scoperta e nel giugno 2008 ha contattato la Germania. Il primo esame si è svolto poco dopo e il materiale è stato portato a Wiesbaden nel luglio 2009. Attualmente si sta procedendo a una nuova registrazione della colonna sonora e al restauro digitale della pellicola.

The restoration has been carried out by the Wiesbaden-based Friedrich-Wilhelm-Murnau Foundation jointly with Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen (Berlin), in cooperation with the Museo del Cine Pablo C. Ducros Hicken (Buenos Aires). Contributors of material and advice were: Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin), British Film Institute National Archive (London), Cinémathèque Française (Paris), Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen (Berlin), Filmmuseum im Münchner Stadtmuseum, Fondazione Cineteca Italiana (Milano), George Eastman House (Rochester), Gosfilmofond of Russia (Belye Stolby), The Museum of Modern Art (New York), Museo del Cine Pablo C. Ducros Hicken (Buenos Aires), National Film and Sound Archive (Canberra), New Zealand Film Archive (Wellington) – Ida and Noel Mabee Collection, Staatliches Filmarchiv der DDR (Berlin), Universität der Künste (Berlin) and Enno Patalas. The digital image restoration was carried out by Alpha-Omega digital in Munich. The original music by Gottfried Hup-

peretz has been reconstructed and synchronized by Frank Strobel, the edition was commissioned by ZDF / ARTE and Europäische Filmphilharmonie – Die Philharmonie GmbH. Film Restoration and re-screening have been funded by the Federal Commissioner for Culture and the Media, the Gemeinnützige Kulturfonds Frankfurt Rhine-Main, by the Wertungsgesellschaft für Nutzungsrechte an Filmwerken mbH, as well as the DEFA Foundation. Transit Film GmbH (Munich) is in charge of internationally distributing this most recent restored version of Metropolis.

The problematic condition of the found material posed the biggest challenge during restoration.

The source for the formerly missing shots and scenes was a 16mm dupe negative obtained from a heavily-worn 35mm release print from Argentina. Despite the state-of-the-art technologies used in the restoration, the photographic quality of the newly found 30 minutes differs from the 2001 version. Music has played a significant role in restoring the original editing and Gottfried Huppertz' score, together with original reviews and censorship papers, constituted the main source for the restoring team which included Martin Koerber, Frank Strobel and Anke Wilkening. This forgotten, unique version of Metropolis was found by Fernando Martín Peña and Paula Félix-Didier, director of the Museo del Cine, who having realised immediately the relevance of their discovery contacted their German colleagues in June 2008. The first examination of the materials took place in Wiesbaden in July 2009.

Metropolis e le sue versioni

La mutilazione del monumentale film cominciò subito dopo la prima del 10 gennaio 1927 al Berlin Ufa-Palast am Zoo. Approvata dalla commissione cinematografica, la versione di 4189 metri fu proiettata per quattro mesi senza successo; di conseguenza l'Ufa ritirò il film e licenziò una versione molto più breve, lunga 3241 metri, per distribuirla nell'estate 1927. L'Ufa basò questa versione, destinata alla distribuzione nazionale e internazionale, sulla copia di distribuzione americana, prodotta già nel 1926 e ridotta di un quarto rispetto all'originale dalla Paramount,

giungendo a una lunghezza accertata di 3100 metri. Lo sceneggiatore Channing Pollock, cui fu affidato l'incarico di accorciare il film, apportò cambiamenti notevoli: tra le altre cose eliminò la rivalità tra Fredersen e l'inventore Rotwang per una donna (Brigitte Helm) amata e perduta da entrambi, cancellando così le motivazioni che portano alla costruzione di un robot femmina.

Per decenni si pensò che esistessero solo un negativo originale e copie della versione accorciata usata per la distribuzione in Germania e all'estero. La versione acquistata dal distributore cinematografico Adolfo Z. Wilson subito dopo la prima a Berlino nel gennaio 1927 – e dunque prima dei tagli – fu distribuita nei cinema argentini nel maggio 1928. Dopo la distribuzione commerciale la copia argentina divenne proprietà privata del critico cinematografico Manuel Peña Rodriguez, la cui collezione – passando per il Fondo Nacional de las Artes – raggiunse infine il Museo del Cine Pablo C. Ducros Hicken. Negli anni Settanta, dalla consueta nitro-copia della pellicola fu prodotta una copia di sicurezza su negativo 16mm per mezzo di un processo che – a quanto si ritiene oggi – non fu sottoposto a una supervisione competente. Sembra che il materiale in nitrato facilmente infiammabile, che riportava danni e macchie ora visibili sulla copia, sia stato in seguito distrutto. Per decenni nessuno ha saputo nulla del tesoro nascosto a Buenos Aires.

Metropolis and its versions

The mutilation of this monumental film began immediately after its premiere at the Berlin Ufa-Palast am Zoo on January 10, 1927. After having been approved by the Film Board, the 4189-meter-long version was screened in that same theatre for four months with unsuccessful results. As a consequence Ufa decided to withdraw the film and to produce a much shorter version - 3241 meters long - to be released in movie theatres in the summer of 1927. Ufa based this version for German and international distribution on the release print for the American market made in 1926 which Paramount had reduced by one quarter, totalling a well-established length of 3100 meters. Stage writer Channing Pollock who was in charge of the reduction, made several drastic changes: for

instance, he eliminated the rivalry between ruler Fredersen and inventor Rotwang for the same woman (Brigitte Helm) who they both loved and lost, therefore eliminating the motive for building a female robot.

For decades, the original negative and the reduced version used for German and international distribution were believed to be the only surviving sources.

The copy purchased by film distributor Adolfo Z. Wilson immediately after the Berlin premiere in January 1927 - and therefore before the cuts - was released in Argentina in May 1928. After being withdrawn from circulation this copy became part of Manuel Peña Rodríguez' private collection which later was passed on to the Fondo Nacional de las Artes and eventually to the Museo del Cine Pablo C. Ducros Hicken. In 1970s, the heavily-worn nitrate copy was used to make a 16mm safety print and apparently that the process lacked a qualified supervision. As a matter of fact, it is believed that the highly flammable nitrate material - damaged and stained as the duplicate clearly shows - was destroyed short after the duplication. For decades no one knew about the treasure that was hidden in Buenos Aires.

METROPOLIS REFUNDADA

Argentina, 2010 Regia: Evangelina Loguercio, Diego Panich, Laura Tusi, Sebastián Yablón

■ Tr. let.: Metropolis ricostruita; Sog.: da *Metropolis* di Fernando Martín Peña; Scen.: Laura Tusi, Sebastián Yablón; Mo.: Diego Panich; Mu.: Carlos Abriola; Prod.: Evangelina Loguercio, Laura Tusi per Refound Films; Pri. pro.: 13 febbraio 2010 ■ DVD. D.: 47'. Col. Versione inglese e spagnola con sottotitoli inglesi / English and Spanish version with English subtitles

Nel giugno 2008 l'archeologia cinematografica è finita sulle prime pagine dei giornali di tutto il mondo. Le scene mancanti di *Metropolis*, perdute per più di ottant'anni, erano riapparse. *Metropolis refundada* ripercorre le eccezionali peripezie di questa copia contenente la versione completa del film, approdata in Argentina nel 1927 e riscoperta nel 2008 al Museo del Cinema di Buenos Aires. *Metropolis* è un film leggendario, non solo per le immagini e

per la tecnica rivoluzionaria ma anche per le varie mutilazioni - o adattamenti - che il film patì fin dal 1927, quando fu proiettato per la prima volta. Da qui il desiderio di ricuperarlo nella forma in cui fu originariamente concepito da Fritz Lang. Attraverso diversi personaggi e momenti chiave, *Metropolis refundada* mostra un nuovo capitolo, forse l'ultimo, della ricerca della versione completa di *Metropolis*. Dalle persone che hanno reso possibile il ritrovamento alle testimonianze dello storico del cinema Enno Patalas, che ha svolto un ruolo cruciale in questa vicenda, e agli altri professionisti che descrivono tutti gli aspetti del restauro dei film muti, il documentario ripercorre ottant'anni di vicissitudini del capolavoro langhiano.

In June 2008 Film Archeology was on the front page of more than one newspaper all over the world; Metropolis missing scenes, lost for over eight decades, had reappeared. Metropolis refundada tracks down extraordinary vicissitudes of the complete version of the film, its arrival in Argentina in 1927, how it survived and was discovered in 2008 at the Buenos Aires Film Museum. Metropolis is a legendary film, not only for its imagery and revolutionary technique but also for all the mutilations - or adaptations - that the film underwent since it was first screened in 1927, thus the desire of recovering Fritz Lang's original concept. Metropolis refundada shows - through a number of key players and moments, the very last chapter of this story: the search for the complete version of Metropolis. In doing so, it traces back the adventurous - eighty year long - journey of this film through the voice of those who made the finding possible but also film historian Enno Patalas, who played a key role in this story, and all the archivists and restorers who describe the restoration process Metropolis underwent.

WARA WARA

Bolivia, 1930

Regia: José María Velasco Maidana

■ Sog.: dalla pièce *La voz de la quena* di Antonio Diaz Villamil; Scen.: José María Velasco Maidana, Antonio Diaz Villamil; F.: Mario Camacho; Jose Jimenez, José María Velasco Maidana; Scgf.: Arturo Borda; Co.: Martha de Velasco,

Alicia Diaz Villamil; Int.: Juanita Taillansier, Martha de Velasco, Arturo Borda, Emmo Reyes, Jose Velasco, Guillermo Viscarra, Damaso Delgado, Raul Montalvo, Juan Capriles, Humberto Viscarra; Prod.: Urania Film; Pri. pro.: 9 gennaio 1930 ■ 35mm L.or.: 2100 m. L.: 1890 m. D.: 69' a 24 f/s. Bn. Didascalie castigliane / Castilian intertitles ■ Da: Fundacion Cinemateca Boliviana ■ Restaurato nel 2010 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi camera originali depositati presso la Fondazione Cinemateca Boliviana. Dai negativi originali, restaurati digitalmente in 2K, si è proceduto alla stampa di una copia positiva con suono combinato. La musica di Cergio Prudenzió e il montaggio di Fernando Vargas, in assenza di copia e partitura d'epoca, sono stati ricreati in base a studi su fonti primarie e secondarie / Restoration carried out in 2010 at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original camera negatives preserved at Fundacion Cinemateca Boliviana. The negatives have been digitally restored in 2K; a positive print with combined sound has been struck. Soundtrack by Cergio Prudenzió and editing by Fernando Vargas have been recreated according to studies on primary and secondary sources.

“È in una Bolivia semi-feudale che arriva il cinematografo, figliol prodigo della società industriale, alla quale la classe dominante locale rinunciava, placidamente addormentata e cullata dalla ninnananna della divisione internazionale del lavoro. E queste caratteristiche socio-economiche determineranno la sorte del cinema boliviano convertito da allora fino ai nostri giorni in una creazione fatta da pionieri perpetui sostenuti dai propri sforzi di fronte alla pertinace indifferenza dello stato”. (Pedro Susz)

E come giustamente sostiene Pedro Susz, fondatore della Cinemateca Boliviana, fare cinema in Bolivia è materia per pionieri. Così anche José María Velasco Maidana, musicista di professione e artista poliedrico, fu un pioniere cinematografico in quegli anni venti che sono considerati l'epoca d'oro del cinema muto boliviano. Lungi dal diventare una vera e propria industria, il cinema boliviano era (ed è tuttora) affidato all'iniziativa di alcuni volenterosi visionari come Pedro Sambarino, Arturo Posnanky e José María Velasco Maidana, i quali crearono a La Paz veri e propri laboratori cinematografici che funzionavano in maniera artigianale.

Nel 1925 Velasco Maidana conclude il suo primo lungometraggio, *La profecía del lago*, che viene immediatamente censurato e distrutto per ordinanza municipale poiché racconta l'amore di una donna dell'aristocrazia boliviana per il suo servo indigeno. Fra il 1928 e il 1929 gira *Wara Wara*, la storia d'amore impossibile di una principessa Inca per un nobile conquistatore spagnolo. Il film è una vera e propria superproduzione in costume ambientata durante la conquista dell'impero Inca da parte dell'esercito di Pizarro. Con il suo ultimo film sulla guerra del Chaco, nel 1933, termina la sua incursione nel cinema e torna ad occuparsi di quello che gli sta più a cuore, la musica.

Nel dicembre 1938, infatti, viene invitato a Berlino per presentare il suo balletto per orchestra sinfonica, *Amerindia*. Qualche anno più tardi fonda a La Paz l'orchestra sinfonica nazionale, ma la sua irrequietezza d'artista e forse l'amearezza per essere conosciuto e riconosciuto più all'estero che in patria, lo porta a lasciare il suo paese e la famiglia e ad emigrare prima in Messico e poi negli Stati Uniti dove conosce la pittrice Dorothy Hood con la quale finirà i suoi giorni in Texas.

Nel 1989, anno della sua morte, viene ritrovato nella sua casa di famiglia a La Paz un baule contenente innumerevoli spezzoni di pellicole in nitrato. Non vi è traccia alcuna di copie positive, la maggior parte del materiale è costituito dai negativi camera originali, ma una prima classificazione permette di individuare in *Wara Wara* la parte più consistente della collezione.

Grazie al Goethe Institute di La Paz nel 1996 una selezione di questo materiale viene inviato in un laboratorio tedesco che si occupa di fare le riproduzioni fotochimiche su supporto di sicurezza, ma respedisce in Bolivia un metraggio inferiore a quello inviato.

Fino al 2001 infatti la "versione restaurata" di *Wara Wara* risente di quel materiale mancante, ma il decennio di ricerche e investigazioni è servito per gettare luci importanti sull'epoca muta del cinema boliviano. Solo nel 2009, con la decisione di restaurare il film a partire dai negativi originali si sono potuti recuperare anche i 150 metri mancanti, incredibilmente corrispondenti alla parte finale del film. La complessa operazione di ricostruzione narrativa pertanto si è basata sulle fonti

primarie, i negativi stessi, montati in epoca per blocchi di colorazioni differenti, e sulle fonti secondarie, quali la tragedia di Diaz Villamil, ritagli di giornale dell'epoca, documenti di famiglia, interviste agli attori e collaboratori del film. Si sa inoltre che fu Cesar Garces a "sincronizzare" con musica nativa dal vivo le proiezioni d'epoca.

Sono stati necessari vent'anni per riportare in vita questo autentico mito della cinematografia boliviana, nonostante le ricerche sulla ricostruzione delle colorazioni e della partitura d'accompagnamento originale continuino. Ma anche questa attività potrebbe essere opera per pionieri.

Stefano Lo Russo

"It was in a semi-feudal Bolivia that the cinematographer arrived, prodigal son of the industrial society rejected by the local dominant class, rocked and put to sleep by the lullaby of the international divisions of labour. These socio-economic characteristics were to determine the fate of Bolivian cinema, relegated from this time to the present to be the work of perpetual pioneers sustained by their own force in the face of the stubborn indifference of the state". (Pedro Susz)

As Pedro Susz, founder of the Cinemateca Boliviana, justly maintains, to make cinema in Bolivia is a matter for pioneers. Thus also José Maria Velasco Maidana, a musician by profession and a multi-faceted artist, was a cinema pioneer of the 1920s, a time considered the golden age of Bolivian silent cinema. Far from becoming an established industry, Bolivian cinema was (and still is) left to the care and initiative of willing visionaries like Pedro Sambarino, Arturo Posnanky and José Maria Velasco Maidana, who created in La Paz cinema laboratories that functioned in an artisanal manner.

In 1925 Velasco Maidana completed his first feature film, The Prophecy of the Lake, which was immediately censored and destroyed by municipal order, since it told the story of the love of an aristocratic lady for her indigenous servant. Between 1928 and 1929 he directed Wara Wara, the impossible love story of an Inca princess for a noble Spanish conquistador. The film was a true and proper period super-production, set during the conquest of the Inca empire by the army of Pizarro. With his last film on the Chaco war in 1933, Maidana ended

his foray into filmmaking and returned to what was closest to his heart, music.

In December 1938, in fact, he was invited to Berlin to present his ballet for symphony orchestra, Amerindia. Some years later in La Paz he founded the National Symphony Orchestra, but his artistic restlessness, and perhaps the bitterness at being better known and recognised abroad than in Bolivia, led him to leave his country and family and emigrate first to Mexico and then to the United States, where he met the painter Dorothy Hood with whom he ended his days in Texas.

In 1989, the year of his death, a trunk containing numerous pieces of nitrate film was found in his family house in La Paz. There was no trace of positive prints, the major part of the material consisted of original camera negatives, but a first examination showed that the most consistent part of the collection was from Wara Wara.

Thanks to the Goethe Institute in La Paz a selection of this material was sent to a German laboratory which undertook to make a photochemical copy on safety stock but sent back to Bolivia a shorter length of film than had been sent.

Until 2001, in fact, the "restored version" of Wara Wara was still missing this vanished material, but the subsequent decade of research and investigation shed important light on the silent era of Bolivian cinema. Only in 2009, with the decision to restore the film from the original negative, was it possible to recover the 150 missing metres, corresponding to the final part of the film. The complex operation of narrative reconstruction was based on primary sources - the negative itself, which was assembled not in narrative order but in blocks according to the different period colourisations - and on secondary sources such as the tragedy by Diaz Villamil, newspaper clippings of the period, family documents, interviews with the film's actors and collaborators. We also know that it was Cesar Carces who "synchronised" the projections of the film with the live performance of ethnic music.

It has taken twenty years to bring this legend of Bolivian cinema back to life, while research on the reconstruction of the colour and of the original accompanying score continues. And this activity also could be work for pioneers.

Stefano Lo Russo



BOUDU SAUVÉ DES EAUX

Francia, 1932 Regia: Jean Renoir

■ T. it.: *Boudu salvato dalle acque*; Sog.: dalla commedia di René Fauchois; Scen.: Jean Renoir, Albert Valentin; F.: Marcel Lucien; Mo.: Suzanne de Troeye, Marguerite Houllé Renoir; Scgf.: Jean Castanier, Hugues Laurent; Mu.: Johann Strauss (*Le Beau Danube bleu*), Jean Boultze (flauto), Édouard Dumoulin (organino), Léo Daniderff (*Les Fleurs du jardin chaque soir ont du chagrin*); Su: Igor B. Kalinowski; Int.: Michel Simon (Boudu), Charles Granval (Édouard Lestingois), Marcelle Hainia (Emma Lestingois), Séverine Lerczinska (Anne Marie), Jean Gehret (Vigour), Max Dalban (Godin), Jean Dasté (studente), Jacques Becker (poeta), Georges d'Arnoux (invitato alle nozze), Régine Lutèce (passeggiatrice), Jane Pierson (Rose, la vicina), Geneviève Cadix (ragazzina); Prod.: Michel Simon per Les Films Sirius/Michel Simon Productions; Pri. pro.: 11 novembre 1932 ■ 35mm. D.: 84'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Pathé ■ Restauro che include alcune inquadrature tagliate nella versione originale, eseguito da Pathé in associazione con i laboratori L'immagine Ritrovata (Bologna) e Digimage (Paris) / Restoration that includes scenes that were cut in the original, done by Pathé in association with the laboratories L'immagine Ritrovata (Bologna) and Digimage (Paris).

Boudu sauvé des eaux è un film dominato da un corpo, quello massiccio e lieve del geniale Michel Simon, alias il clochard Boudu, che ha la catastrofica vitalità di un bambino unita ad appetiti sessuali senza inibizioni. Salvato dalla morte per annegamento dalla generosità del libraio Lestingois, borghese bon vivant, e ospitato nella sua casa accogliente sul Lungosenna, lo ricambia sconvolgendo il tranquillo corso del suo tran tran, rovinando la sua relazione adulterina con la giovane serva e sputando sulle pagine di una rara edizione della *Physiologie du mariage* di Balzac. Il suo rapporto con le cose e il loro valore, con le regole dell'educazione e della creanza, è ispirato alla più beata e animalesca indifferenza e la sua presenza porta nella casa sporcizia, disordine e caos. Boudu è l'incarnazione stessa di una corporalità anarchica e per nulla rassicurante, indifferente alla gratitudine e al decoro, ma che non perde la sua innocenza infantile nemmeno quando approfitta di Madame Lestingois, da tempo

trascurata dal marito. Dopo la tragedia de *La Chienne*, Renoir investì l'ordine coniugale borghese con un'ironia serena e devastatrice, girando con una libertà e leggerezza di scrittura che anticipavano i modi della Nouvelle Vague (anche nella scelta di esterni reali). Si ispirò ad una fortunata pièce di René Fauchois, sovvertendone completamente il senso: infatti nel testo Boudu si lasciava addomesticare alla vita borghese, mentre nel film rovescia la barca su cui stava attraversando la Senna con i testimoni delle nozze per farli cadere in acqua e riprendersi la sua libertà di vagabondo. Fauchois gridò al tradimento e il prefetto di Parigi chiese di tagliare alcune sequenze. Renoir e Simon (anche produttore del film) rifiutarono e il film fu temporaneamente proibito. Ma lo scandalo giovò alla sua vita commerciale. Michel Simon aveva interpretato la pièce anche sulle scene e fu l'attore a ispirare a Renoir il desiderio di girare il film: "Ho avuto una folgorazione: ho visto Michel Simon nei panni del clochard... Simon non era semplicemente un clochard tra gli altri, era tutti i clochard del mondo". Roberto Chiesi

Boudu Sauvé des Eaux is a film dominated by a body, the solid yet light one of the talented Michel Simon, alias Boudu the tramp, who possesses the catastrophic vitality of a child paired with a boundless sexual appetite. Saved from drowning to death through the generosity of the bookseller Lestingois, a middle-class bon vivant, and given hospitality at his comfortable home on the Seine embankment, Boudu returns the favour by disrupting the peaceful rhythms of daily life, ruining Lestingois' affair with a young housemaid and spitting on the pages of a rare edition of Balzac's *Physiologie du mariage*. His relationship with things and their value, with rules in good manners and courtesy, is based upon blissful and animal-like indifference, and his presence in the house brings with it filthiness, disarray and chaos. Boudu is the embodiment of an anarchic corporality that is not in the least reassuring. He is indifferent to gratitude and propriety, yet does not lose his childlike innocence even when taking advantage of Mme. Lestingois, who has been neglected by her husband for some time. After the disaster of *La Chienne*,

Renoir attacked middle-class marital order with undaunted and devastating irony, filming with a freedom and lightness that heralded the approaches found in the Nouvelle Vague (also in the choice of real outdoor settings). The story was inspired by a successful play by René Fauchois, overturning however its entire meaning: as a matter of fact in the original Boudu let himself be tamed to middle-class life, while in the film he capsizes the boat he was crossing the Seine on with the wedding party, making them fall in the water and returning to his freedom as a vagrant. Fauchois cried out that his work had been distorted and the Paris Prefect of Police requested that some scenes be cut. Renoir and Simon (also producer of the film) refused and the movie was temporarily banned. Nevertheless, the fuss was good for its commercial success.

Michel Simon had performed in the play on stage and it was this actor who inspired Renoir to make the film: "It was like lighting out of the blue – I saw Michel Simon in the tramp's shoes... Simon wasn't simply a vagrant among the others, he was all the vagrants in the world".

Roberto Chiesi

CONFUCIUS

Cina, 1940 Regia: Fei Mu

■ Tr. let.: Confucio; Scen.: Fei Mu; F.: Zhou Daming; Scgf.: Zhang Hanchen; Mu.: Huang Yijun, Qin Pengzhang; Su: Pan Wuding, Wu Zhizhen, Guo Dazhen; Int.: Tang Huaqiu, Zhang Yi, Sima Yingcai, Pei Chong, Cheng Qi; Prod.: Min Hwa Motion Pictures (Minhua) Jin Xinmin, Tong Lian. ■ 35mm. D.: 96'. Bn. Versione in mandarino con sottotitoli cinesi e inglesi / Mandarin version with Chinese and English subtitles ■ Da: Hong Kong Film Archive ■ Restaurato dal negativo e da alcuni frammenti ritrovati. Mancano parti della colonna sonora / Restored from the negatives and from some recovered fragments. Parts of the soundtrack are missing.

Dei diciotto film diretti da Fei Mu (1906-1951) ne restano una dozzina scarsa, non in buono stato. Il suo celeberrimo *Xiaocheng zhi Chun* (*Spring in a Small Town*, 1949), in occasione del centenario del cinema cinese nel 2005 fu votato miglior film in assoluto da centinaia di cineasti

di Cina, Hong Kong e Taiwan. Nel tentativo di “riabbracciare” queste tre anime conflittuali e il loro turbolento passato cinematografico, Jia Zhangke dedica allo shanghaiense Fei Mu, morto esule a Hong Kong, un’ampia tranche del suo recente film *Hai shang chuan qi* (*I Wish I Knew*, Cannes 2010). Il miracoloso ritrovamento e il meticoloso restauro di *Confucius* da parte dell’Hong Kong Film Archive ha contribuito, da un lato, a esaltare la maestria stilistica di Fei Mu, e dall’altro a squarciare un velo sul periodo dell’occupazione giapponese. Calza il paragone con il periodo dell’occupazione nazista della Francia, in cui sono stati possibili capolavori di Claude Autant-Lara, Marcel Carné, Henri-Georges Clouzot. La storica hongkonghese Wong Ain-Ling, autrice di un’eccellente monografia sul regista (*Shiren Daoyan: Fei Mu*, Hong Kong Film Critics Society, 1998), ha messo in luce le difficoltà produttive all’interno dell’“isola orfana” delle concessioni estere a Shanghai, nonché l’idealismo febbrile con cui Fei Mu realizzò *Confucius*. Secondo Fei Mu, Confucio (551-479 a.C.) fu “un grande educatore, pensatore e filosofo, rimasto vittima della politica del suo tempo”. Nel film il personaggio storico ci viene presentato “come un Confucio vivente, non ancora canonizzato come un santo”, secondo l’opinione dello storico Li Ling. Varie scuole di pensiero hanno trattato il film come un supremo gesto di patriottismo, come un concentrato di pessimismo, e ancora come un modello di neutralità, né pro né contro Confucio. La costante ricerca da parte di Fei Mu della “poesia in immagini”, della semplicità formale, dell’essenzialità narrativa, sono elementi portanti, secondo lo storico Sam Ho, dell’estetica confuciana. Il sorriso finale di Confucio, così fiducioso nella trascendenza, rima con il finale, altrettanto sublime, di *Spring in a Small Town*, ove i protagonisti sembrano contemplare l’Alba del Mondo. (Citazioni tratte da *Fei Mu’s Confucius*, Hong Kong Film Archive 2010).

Una personale di Fei Mu verrà proposta alla Cineteca di Bologna nell’autunno 2010 in collaborazione con l’Istituto Confucio di Bologna e con il China Film Archive di Pechino.

Lorenzo Codelli

Of the 18 films directed by Fei Mu (1906-1951) only a dozen survive, mostly in

poor state. On the occasion of the centenary of Chinese cinema in 2005, his famous Xiaocheng zhi Chun (Spring in a Small Town, 1949) was voted undisputed best film by hundreds of cineastes in China, Hong Kong and Taiwan. In an attempt to “re-embrace” these three adversarial souls and their turbulent cinematographic past, Jia Zhangke dedicated a large part of his recent film Hai shang chuan qi (I Wish I Knew, shown in Cannes 2010) to the Shanghaiense Fei Mu, who died an exile in Hong Kong. The miraculous rediscovery and the meticulous restoration of Confucius by the Hong Kong Film Archive has contributed on the one hand to exalt the stylistic mastery of Fei Mu, and on the other to tear away a veil on the period of Japanese occupation. There is an evident comparison with the period of Nazi occupation in France, when it was possible for masterworks by Claude Autant-Lara, Marcel Carné, Henri-Georges Clouzot to emerge. The Hong Kong historian Wong Ain-Ling, author of an excellent monograph on the director (Shiren Daoyan: Fei Mu, Hong Kong Film Critics Society, 1998), has shed light on the production difficulties inside the “orphan island” of Shanghai’s foreign concessions, despite the feverish idealism with which Fei Mu made Confucius. In the view of Fei Mu, while “a great educator, thinker and philosopher, Confucius (551-479 a.C.) was doomed a victim of the politics of his time”. In the film, the historical character is presented, in the opinion of the historian Li Ling, “as a living Confucius, one that has not yet been canonised as a saint”. Various schools of thought have treated the film as a supreme gesture of patriotism, as a work of intense pessimism, and again as a model of neutrality, neither for nor against Confucius. Fei Mu’s constant quest for “poetry in pictures” for formal simplicity, for narrative essence, are fundamental elements of the Confucian aesthetic, according to the historian Sam Ho. The final smile of Confucius, so confident of transcendence, matches the equally sublime finale of Spring in a Small Town, in which the protagonists seem to contemplate the Dawn of the World. (The quotations are from Fei Mu’s Confucius, Hong Kong Film Archive 2010).

A retrospective of Fei Mu’s films will be organized by the Cineteca di Bologna in

the Autumn of 2010 in collaboration with the Confucius Institute of Bologna and the China Film Archive of Beijing.
Lorenzo Codelli

IL RUSCELLO DI RIPASOTTILE

Italia, 1941 Regia: Roberto Rossellini

■ Sog.: Roberto Rossellini; Scen.: Elisabetta Riganiti; F: Rodolfo Lombardi; Mo.: Roberto Rossellini; Mu.: C. Filippini; Prod.: Excelsior-SACI; Pri. pro.: 10 maggio 1941 ■ DCP. D.: 8' (frammento). Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna, in collaborazione con Fondazione Roberto Rossellini per l'Audiovisivo ■ Restaurato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2010. Dai numerosi frammenti ritrovati da Domenico Murdaca presso un cinema abbandonato di Palmi (Calabria), è stata ricostruita la continuità narrativa, sulla base delle sinossi d'epoca; la pellicola è stata scansionata alla risoluzione di 2K e le immagini e il suono, che erano fortemente danneggiati, sono stati restaurati digitalmente / Restored at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2010 from various found fragments founded by Domenico Murdaca in a abandoned movie theatre of Palmi (Calabria). The plot has been reconstructed from the old synopses and the 35mm film has been scanned in 2K; images and sound, strongly damaged, have been digitally restored.

Il ruscello di Ripasottile è stato girato (...) in esterni in un ruscelletto vicino a Pali-doro, località (...) situata nel retroterra di Ladispoli e gli interni all'Istituto Ittiogenico di Roma. (...) Questo documentario era pieno di trucchi, di mille piccoli accorgimenti (...). La scena dei lucci che risalgono il ruscello era stata risolta all'Istituto Ittiogenico, nelle lunghe vasche che avevano loro per la coltura dei pesci, e mandando contro i lucci una corrente di acqua fortissima in modo che i pesci, trascinati dalla corrente, fossero sbattuti contro la parete di fondo. I lucci però, essendo per natura dei pesci che tendono a risalire e che si autoemozionano quando sentono un'acqua libera o che fluisce, reagivano cercando di vincere la corrente e nuotavano su questa specie di tapis roulant d'acqua. Un fondale arrotolato su due rulli che scorreva dietro le vasche e ripreso con la macchina ferma, in panoramica o



Didascalìa, *dida dida*

in carrello, riusciva a dare l'idea che i luci risalissero il torrente.

Le scene della cornacchia erano state realizzate attaccando un ramoscello al para-luce della macchina da presa con inquadratura tagliata ai piedi della cornacchia; Rossellini stesso toglieva la macchina a Lombardi quando si trattava di fare questi movimenti, e si aveva l'impressione che la cornacchia volasse per andare da una parte all'altra con un effetto di ripresa in panoramica. (...) Dall'artigianato di *Fantasia sottomarina* passiamo direttamente a un documentario con grandi mezzi e girato nelle strutture del cinema che contavano. Con questi documentari Rossellini era già entrato nel cinema e, fatto strano in rapporto a quello che farà dopo, aveva iniziato la sua carriera con dei documentari difficilmente sfruttabili dalla retorica di allora e quindi al di fuori del giro ufficiale dove venivano affrontati i fatti, le cronache, le realizzazioni del regime fascista

oppure valorizzato in maniera retorica il patrimonio artistico.

Stefano Roncoroni, *Il "primo Rossellini"*, in *Roberto Rossellini*, a cura di Gian Piero Brunetta e Edoardo Bruno, Ministero degli Esteri, Roma 1980

Il Ruscello di Ripasottile was filmed (...) outside beside a brook near Palidoro, an area (...) in the Ladispoli hinterland, while the indoor shots took place at the Ittiogenico fish biology institute in Rome. (...) This documentary was full of tricks and strategic devices (...). The scene where the pikes swim upstream was solved at the institute, in the long tanks it had for fish breeding: creating a strong current going against the pikes so that the fish, dragged by the water, would be thrown against the wall at the end. However, since pikes tend to swim against the surge by nature and as they get excited when they feel the water moving freely or flowing, they reacted by

trying to overcome the current, swimming on this sort of 'water conveyor belt'. A backdrop wrapped around two rollers was left to run behind the tanks and filmed with still pan or dolly shots. This managed to create the impression that the pikes were swimming upstream.

*The crow scenes were achieved by attaching a branch to the camera lens hood, with the shots cut at the crow's feet. Rossellini himself took the camera from Lombardi when this process was tackled, creating the impression that the crow was flying from one side to the other, with a pan shot effect. (...) From the handmade air of *Fantasia sottomarina* (*Undersea Fantasy*), we move directly to a documentary able to rely on significant means and filmed at the most important cinema facilities. Rossellini had already joined the cinema circle through these documentaries and – somewhat strange in light of what he would later do – he embarked on his*

career with documentaries that were difficult to use in the era's context of rhetoric, and therefore outside of the official circuit portraying the events, news and initiatives of the Fascist regime, or that in which artistic heritage was appraised rhetorically. Stefano Roncoroni, Il "Primo Rossellini", in Roberto Rossellini, edited by Gian Piero Brunetta and Edoardo Bruno, Ministero degli Esteri, Roma 1980

YOUTH RUNS WILD

Stati Uniti, 1944 Regia: Mark Robson

■ Tr. let.: La giovinezza corre selvaggia; Sog.: John Fante, Herbert Kline, da *Are These Our Children?*, fotoromanzo pubblicato su "Look"; Scen.: John Fante; Dial.: Ardel Wray; F.: John J. Mescall; Mo.: John Lockert; Scgf.: Albert S. D'Agostino, Carroll Clark; Co.: Edward Stevenson; Eff. Spec.: Vernon L. Walker; Mu.: Paul Sawtell; Su.: Frank McWhorter; Int.: Bonita Granville ("Toddy" Jones), Kent Smith (Danny Coates), Jean Brooks (Mary Hauser Coates), Glenn Vernon (Frank Hauser), Vanessa Brown (Sarah Taylor), Ben Bard (signor Taylor), Mary Servoss (Cora Hauser), Lawrence Tierney (Larry Duncan), Johnny Walsh (Herb Vigero), Dickie Moore (George Dunlop), Rod Rogers (Rocky), Elizabeth Russell (Mrs. Taylor), Juanita Alvarez (Lucy), Gloria Donovan (Nancy Taylor), Jack Carrington (Bart), Ida Shoemaker (giocatrice di carte), Claire Carleton (tassistessa); Prod.: Val Lewton per Rko Radio Pictures; Pri. pro.: settembre 1944 ■ HD D.: 67'; Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Warner Bros, per concessione di Aries

James Agee scrisse di *Youth Runs Wild*: "I soliti difetti di Hollywood non sono nemmeno colpa sua: è goffo, prolisso, con atteggiamenti sociali da boy scout (pur prendendo comunque una posizione); il più delle volte i suoi personaggi tendono alla legnosità (ma senza mai diventare sculture di sapone); troppo spesso la fotografia si fa vellutata (ma sempre cercando onestamente di ottenere un'atmosfera autentica, non falsa, e senza mai mirare alla sontuosità). Nei momenti buoni del film – e la sua complessiva inadeguatezza è costantemente illuminata da buoni momenti – si vede praticamente l'unico caso hollywoodiano di scrittura, recitazione e fotografia tutto concentrato su ciò che

accade a persone reali e specifiche che si muovono tra oggetti reali e specifici e non sul modo in cui un volto generico può suggerire un'emozione generica sotto una luce generica".

L'entusiasmo di Agee per *Youth Runs Wild* è apprezzabile. Nel mezzo delle fantasie belliche hollywoodiane sull'eroismo e l'amore, Lewton decise di fare un piccolo film serio sugli effetti della guerra e su come stessero alterando e perfino distruggendo l'ordine sociale degli Stati Uniti. Il suo metodo era semplicissimo: una serie di storie sulla gioventù in tempo di guerra, collegate tra loro e girate con uno stile piatto, neorealistico. L'onestà di un simile tentativo meritava certo elogi ed incoraggiamento. Tuttavia, a parte la sua visione alquanto singolare della vita in tempo di guerra nella provincia americana, *Youth Runs Wild* è oggi appena guardabile. Lo stesso Lewton disprezzava il film, che fu pesantemente tagliato e rigirato dallo studio di produzione, e chiese (invano) che il suo nome fosse tolto dai titoli. Una delle storie principali – un adolescente maltrattato costretto a uccidere il padre sadico – venne completamente eliminata e fu tagliata la maggior parte dei tocchi più attenti e caratteristici del film. Quel che resta – una serie di situazioni e dialoghi stereotipati palesemente girati in esterni finti – non può essere raccomandato.

Joel E. Siegel, Val Lewton. *The Reality of Terror*, Secker and Warburg-British Film Institute, London 1972

James Agee wrote of Youth Runs Wild: "Not even its fault are the usual Hollywood kind: it is gawky, diffuse, rather boy-scoutish in its social attitudes (but it does have attitudes); often as not its characters go wooden (but they never turn into ivory-soap sculpture); too often the photography goes velvety (but always in earnestly straving for a real, not a false, atmosphere and never striving for a sumptuous look). When the picture is good – and its overall inadequacy flashes with good all through – you are seeing pretty nearly the only writing and acting and directing and photography in Hollywood which is at all concerned with what happens inside real and particular people among real and particular objects – not with how a generalised face can suggest a generalised emotion in a generalised light".

One can appreciate Agee's enthusiasm for Youth Runs Wild. In the midst of Hollywood's wartime fantasies of heroism and romance, Lewton set about making a small, serious film about the effects of war and how they were altering, even shattering, the social order of the United States. His means were simple – a series of connected vignettes about wartime youth shot in a flat, neo-realistic style. Such an earnest effort surely merited applause and encouragement. Apart from its rather singular view of wartime life in small-town America, however, Youth Runs Wild is barely watchable today. Lewton himself despised the film, which the studio had heavily cut and re-shot, and asked to have his name removed from the credits (the request was denied). One of the major plot-lines – a brutalised teenage boy is forced to kill his sadistic father – was totally excised, and most of the film's careful distinguishing touches were removed. What is left – a series of clichéd dialogues and situations shot in an undisguisable studio back lot – cannot be recommended.

Joel E. Siegel, Val Lewton. *The Reality of Terror*, Secker and Warburg-British Film Institute, London 1972

ISOLE NELLA LAGUNA

Italia, 1948 Regia: Luciano Emmer, Enrico Gras

■ Com.: Diego Fabbri; Mu.: Roman Vlad; Voce: Gino Cervi; Prod.: Universalia ■ Digibeta. D.: 12'. Bn. ■ Da: Cineteca di Bologna e Cineteca Nazionale

Isole nella laguna non si svolge su una storia, e d'altra parte non è un documentario turistico, ma una collezione delle più belle vedute attaccate l'una all'altra. Traduce in immagini ciò che Emmer ha scoperto dei sentimenti, delle emozioni delle isole. L'acqua piatta e unita che combacia col cielo in un grigio opaco, nel quale l'orizzonte sparisce è un'acqua traditrice. Su di essa passano le barche dei pescatori, e sembra che la laguna sia senza fondo, d'una profondità insondabile. Ma subito dopo un giovane appare camminando calmanamente su questa stessa acqua, tirandosi dietro una barca senza remi: due chiazze di nero sul grigio dell'acqua e del cielo.

E su questa superficie unita appaiono dei cimiteri abbandonati, delle isolette, dove una donna infila delle perle, mentre una capra mangia ciò che può restare d'erba su una terra allagata. Le vecchie chiese e le basiliche si specchiano nell'acqua che le inonda; e nell'interno dei conventi le suore insegnano il ricamo alle bambine, fino alla calata del sole. La sera il pescatore passa colla sua barca a riunire la sua famiglia dispersa nelle isole della laguna e, accompagnato dal gabbiano in volo, torna, remando lentamente, verso casa. E noi comprendiamo che Emmer non ha detto che una piccolissima parte di quello che avrebbe voluto esprimere su Venezia. Si è fermato soltanto all'attimo bastevole a produrre l'effetto desiderato, l'emozione più intensa: l'economia cinematografica pressa e concentra la ricchezza romantica dell'autore.

Lauro Venturi, "Schermi", n. 4, 1948

Isole nella laguna does not develop around a story, but it is also not a tourist documentary; it is a collection of the most beautiful views attached one to another. It translates in images what Emmer discovered about the feelings and emotions of the islands. Flat, uniform water touching the gray opaque sky in which the horizon disappears is deceptive. Fishermen's boats float across it, and the lagoon seems to be bottomless, unfathomably deep. Then suddenly a young man appears walking calmly on the same water, dragging a boat without oars: two dark smudges on the gray water and sky. And on this joining of surfaces two abandoned cemeteries appear, two little islands where a woman slips on pearls while a goat eats whatever grass remains on the flooded land. The old churches and basilicas are reflected in the water surrounding them; inside the convents nuns teach girls how to embroider until the sun sets. In the evening a fisherman rows around to reunite with his family scattered across the islands of the lagoon, and, accompanied by a seagull in flight, returns home rowing slowly. We sense that Emmer has only expressed a small part of what he would have liked to have said about Venice. He stopped for the moment needed to create the effect desired, the most intense emotion: the cinematographic economy compresses and concentrates the filmmaker's wealth

of romance.

Lauro Venturi, "Schermi", n. 4, 1948.

NIGHT AND THE CITY

Stati Uniti, 1950 Regia: Jules Dassin

■ T. it.: *I trafficanti della notte*; Sog.: dal romanzo di Gerald Kersh; Scen.: Jo Eisinger; F.: Max Greene; Mo.: Nick De Maggio, Sidney Stone; Scgf.: C.P. Norman; Co.: Oleg Cassini, Margaret Furse; Mu.: Franz Waxman, Benjamin Frankel; Su.: Peter Handfors, Roger Heman; Int.: Richard Widmark (Harry Fabian), Gene Tierney (Mary Bristol), Googie Withers (Helen Nossersoss), Hugh Marlowe (Adam Dunn), Francis L. Sullivan (Philip Nossersoss), Herbert Lom (Kristo), Stanislaus Zbyszko (Gregorius), Mike Mazurki (lo strangolatore), Charles Farrell (Mickey Beer), Ada Reeve (Molly), Ken Richmond (Nikolas); Prod.: Samuel G. Engel per Twentieth Century Fox Productions; Pri. pro.: aprile 1950 ■ 35mm. D.: 101'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: BFI, per gentile cortesia di Twentieth Century Fox

Night and the City, primo film che Dassin abbia girato in Europa, rimane per molti aspetti un'opera americana. Per la sua tonalità, il suo soggetto, il suo stile, la scelta degli interpreti principali (Richard Widmark e Gene Tierney), questo film segna in effetti l'apoteosi della carriera hollywoodiana del suo autore, di cui rappresenta, secondo noi, la più grande riuscita.

Ha veramente importanza che *Night and the City* non corrisponda a quello che Dassin avrebbe voluto fare se fosse riuscito ad affrancarsi da tutte le imposizioni? La Fox lo obbligò a girare un'opera più commerciale di quanto avrebbe desiderato. Ma il regista ha saputo, meglio ancora che nei film precedenti, realizzare l'osmosi ideale fra una finzione di tipo tradizionale e dei temi più personali. La storia è innanzitutto quella di una città. È poi quella di un ambiente sociale, stavolta ai margini. È infine l'itinerario patetico di un individuo nel seno di questo ambiente sociale. Questa relazione di un destino personale vivifica, trascende il risvolto documentario dell'opera. (...) Più in generale, è un documento sui bassifondi di una metropoli, e qui Dassin eccelle nel dipingere in pochi istanti alcuni ritratti sorprendenti (il fabbricante di documenti falsi, il capo dei mendicanti e tutta la fauna brulicante de-

gli ambienti equivoci), a cogliere l'atmosfera di un luogo, di un quartiere, in modo così penetrante (Soho, i docks dell'East End) evitando una volta di più ogni condiscendenza pauperistica. Dopo New York e prima di Parigi, è Londra che scopriamo come non era mai stata mostrata al cinema. La fotografia di Max Greene fa emergere la poesia insospettabile di una città improvvisamente ammantata di estraneità (...). Dassin, fedele alla sua tecnica, ha girato in esterni, e si segue Harry Fabian mentre corre, isterico, di bar in bar, di vicolo in vicolo, tentando di mandare a buon fine i suoi progetti chimerici. Fabien Siclier, Jacques Lévy, *Jules Dassin*, Edilign, Saint-Amand 1983

La versione britannica di *Night and the City* ha una musica diversa, soprattutto in apertura, e un montaggio leggermente diverso. Dassin disse che non lo aveva mai autorizzato, anche se in ogni caso non avrebbe avuto quel privilegio. Il montaggio per la versione americana fu al solito più compatto. Le principali differenze tra le due versioni comprendono le colonne sonore (completamente diverse perfino nella musica di sottofondo che si sente in un bar), la scena di apertura tra tra Richard Widmark e Gene Tierney e l'ordine delle inquadrature nella scena culminante. La scena della lotta tra Mike Mazurki e Stanislaus Zbyszko, per esempio, nella versione americana è più lunga e brutale. Nella versione per gli Stati Uniti ci sono dei primi piani di Widmark assenti nelle scene corrispondenti della versione britannica.

The British Night and the City has different music particularly at the intro and slightly different cut. Dassin said he never gave permission for this although he wouldn't have had that privilege anyhow. The editing was tightened up - in the usual way - for American release. The two versions which covers most of the main differences - the main ones being the completely different music scores throughout (even down to the background music as heard in a bar), the opening scene between Richard Widmark and Gene Tierney being markedly different, and the reordering of shots in the climactic scene. The wrestling scene between Mike Mazurki and Stanislaus Zbyszko, for example, is



Didascalìa, *dida dida*

longer and more brutal in the US version. The close-ups of Widmark in scenes in the US version that are not there in the corresponding scenes in the GB version.

ACTO DA PRIMAVERA

Portogallo, 1963 Regia: Manoel de Oliveira

■ T. it.: *Atto di primavera*; Sog.: dalla rappresentazione popolare di *Auto da Paixão* (il Mistero della Passione) di Francisco Vaz de Guimarães; Scen., Fot., Mo., Su.: Manoel de Oliveira; Cons.: Padre José Carvalhais, José Regio; Co.: Jayme Valverde; Int.: Nicolau Nunes da Silva (Gesù Cristo), Ermelinda Pires (Maria), Maria Madalena (Maddalena), Amélia Chaves (Veronica), Luis de Sousa (accusatore), Francisco Luís (Pilato), Renato Palhares (Caifa), Germano Carneiro (Giuda), José Fonseca (la spia), Justiniano Al-

ves (Erode), João Miranda (San Pietro), João Luís (San Giovanni), Manuel Criado (il diavolo) e gli abitanti di La Curalha (Trás-os-Montes); Manoel de Oliveira; Pri. pro.: 10 aprile 1963 ■ 35mm. L.: 2.459 m. D.: 99'. Col. Versione portoghese / Portuguese version ■ Da: Cinemateca Portuguesa

Acto da Primavera, di Manoel de Oliveira, segna l'inizio del cinema moderno in Portogallo, e rende l'autore un riferimento importante per tutta una nuova generazione di registi, dentro e fuori dai confini del suo paese. Nonostante fosse presentato come un documentario sulla rappresentazione teatrale popolare della Passione di Cristo (una tradizione rurale medievale), il film non ha nulla a che vedere con i normali documentari sul folklore contadino, che erano finanziati dal governo di Salazar all'epoca. La modernità del cinema di de

Oliveira si può sintetizzare nell'urgenza, sia estetica che etica, di filmare sempre "non l'artificio della realtà, ma la realtà dell'artificio", citando le parole dello storico Luis de Pina. È per questa ragione che la struttura del film sottolinea costantemente la doppia identità degli attori: personaggi di una commedia medievale ed allo stesso tempo abitanti di un villaggio rurale del Portogallo degli anni '60. È proprio il rispetto per l'artificio del cinema che permette alla performance medievale di aprirsi al mondo moderno: con l'uso di immagini d'archivio sull'incubo nucleare si ritrae il viaggio di Cristo all'inferno; le immagini del risveglio primaverile della campagna, che chiudono il film, rappresentano invece la Resurrezione ed il rinnovarsi di tutte le cose.

Nel 1989 dal negativo originale Eastman si erano prodotti un master positivo e un

internegativo; le copie positive risultanti da questo processo, però, soffrivano di una forte perdita di risoluzione e di saturazione. Nel 2008, nel Laboratorio dell'ANIM – Cinemateca Portuguesa, sono stati prodotti nuovi elementi di preservazione: matrici di separazione cromatica a contatto, poi ricombinati in un nuovo duplicato negativo. La qualità delle risultanti copie positive ci ha convinto sull'attualità e sulla validità di questa dimenticata tecnica foto-chimica.

Tiago Baptisa e Luigi Pintarelli, Cinemateca Portuguesa

Manoel de Oliveira's Acto da Primavera (Rite of Spring) marks the beginning of Portuguese modern cinema, establishing Oliveira as the most important reference for a new generation of filmmakers, both in Portugal and abroad. Presented as a documentary about a medieval Passion play performed in rural Portugal, the film was nothing like the average state-supported documentaries about Portuguese peasant folklore. The modernity of Oliveira's cinema could be synthesized in the obligation, both aesthetic and ethic, to always shoot not "the artifice of reality, but the reality of the artifice", to use the expression of Portuguese film historian Luis de Pina. This is why Acto da Primavera's structure continuously addresses the dual role of the actors as, on the one hand, the characters in a medieval play and, on the other, the inhabitants of a 1960s Portuguese rural village. Furthermore, it is the respect for everything that is artificial in cinema that allows the medieval performance to open itself to the modern world – through the use of archival footage of a nuclear present to portray Christ's visit to Hell, and through the spring rebirth of the agricultural fields that, in the final sequence, is made to correspond to Christ's Resurrection and, thus, to the renewal of all things.

In 1989 an intermediate master and a dupe negative were produced from the original camera negative; the resulting prints were unsatisfactory because of the noticeable loss of resolution and colour saturation. In 2008, the laboratory at ANIM – Cinemateca Portuguesa produced new preservation elements: colour separation contact matrices were printed and recombined into a dupe negative. The final

print convinced us about the legitimacy of this neglected photo-chemical technique. Tiago Baptisa and Luigi Pintarelli, Cinemateca Portuguesa

La prima cosa che ho fatto è stata la riduzione del testo, che si divideva in due parti: una propriamente d'azione, e l'altra evocativa, in cui si ricorda l'*Antico Testamento*, si racconta la *Bibbia*. (...) Ho tagliato tutta la parte evocativa, lasciando solo quella d'azione. Ciò ha abbreviato molto il tempo della rappresentazione. Non ho mai pensato di filmare la rappresentazione in tutta la sua durata. Inizialmente avevo l'intenzione di realizzare un documentario, ma erano necessarie varie macchine da presa per poter girare tutto in un solo giorno. Poi capii che sarebbe stato meglio conversare con gli attori e provare la rappresentazione a lungo. Vale a dire non filmare la rappresentazione dell'"Atto" ma allestire la rappresentazione appositamente per le riprese... (...) La pièce evoca praticamente tutta la storia biblica, dall'*Antico Testamento* fino alla fine del *Nuovo*. Si tratta di un "Atto" del XVI secolo di Padre Francisco Vaz de Guimarães, con finalità pedagogica e dottrinale. (...) Volevo mostrare anche che si stava rappresentando un avvenimento accaduto duemila anni prima, riscritto nel XVI secolo e reinterpretato nel XX con le cineprese, il magnetofono. Ho voluto riprendere le macchine da presa mentre filmavano, il registratore in azione ecc. Abbiamo quindi il tempo di Cristo, il XVI e il XX secolo. Tutto allo stesso tempo, visibile simultaneamente. Solo il cinema può rendere questo artificio. Ed è questo il suo fascino. (...)

Credevo di poter realizzare i due film [A *Caça* e *Acto da Primavera*] nello stesso tempo. Se pioveva ne approfittavo per girarne uno, se c'era il sole per girare l'altro. (...) Ma poco dopo capii che sarebbe stato impossibile: mi concentravo a tal punto su un film che non potevo realizzarne un altro. Per questo (...) abbandonai immediatamente A *Caça* per dedicarmi esclusivamente a *Acto da Primavera*. Solo al termine delle riprese di quest'ultimo ripresi a girare A *Caça*. Quindi ho realizzato *Acto* pensando solo ad *Acto*, e A *Caça* pensando solo ad A *Caça*.

Manoel de Oliveira, *Il cinema: al di là del sipario nero*, a cura di João Bénard da Costa, in *Manoel de Oliveira*, a cura di Simo-

na Fina e Roberto Turigliatto, Torino Film Festival, Torino 2000

The first thing I did was to shorten the text, which could be divided into two parts: one primarily of action, and the other of atmosphere, where the Old Testament is remembered and the Bible is told. (...) I cut out the entire atmosphere part, leaving only the action one. I never thought I would shoot the representation of the Passion in its entire length. I initially intended to create a documentary, but several cameras would have been needed to film it all in a single day. Then I understood it would be better to chat with the actors and to attempt the full-length representation. By this I mean not filming the 'Passion', but staging a representation specifically for the filming... (...) The resulting play evokes practically the entire Bible story, from the Old Testament through the end of the New. It is a 16th century 'Act' of Father Francisco Vaz de Guimarães, with an educational and doctrinal aim. (...) I also wanted to show that the representation was of an event taking place two thousand years earlier, one rewritten in the 16th century and reworked in the 20th century with cameras and microphones. I wanted to film the cameras shooting and the recorders in action, etc. And so we have Christ's era, the 16th century and the 20th century. All at the same time, and simultaneously visible. Only the cinema can render this trick. This is its charm. (...)

*I thought I'd be able to make the two films [A *Caça* and *Acto da Primavera*] at the same time. If it rained I would shoot one, and if the sun shone, the other. (...) But I soon realized that it would be impossible: I was concentrating so much on one film that I couldn't make another one. This is why (...) I immediately dropped A *Caça* to focus exclusively on *Acto da Primavera*. Only when the filming was finished on this one did I resume shooting A *Caça*. And so I made *Acto* thinking only about *Acto*, and A *Caça* thinking only about A *Caça*. Manoel de Oliveira, *Il cinema: al di là del sipario nero*, edited by João Bénard da Costa, in *Manoel de Oliveira*, edited by Simona Fina and Roberto Turigliatto, Turin Film Festival, Turin 2000*

LA 317^{ème} SECTION

Francia-Spagna, 1965

Regia: Pierre Schoendoerffer

■ T. it.: *317^o battaglione d'assalto*; Sog.: dal romanzo omonimo di Pierre Schoendoerffer; Scen.: Pierre Schoendoerffer; F.: Raoul Coutard; Mo.: Armand Psenny; Mu.: Pierre Jansen; Su.: Jean Nény, Te Hak Kheng; Int.: Jacques Perrin (tenente Torrens), Bruno Cremer (maresciallo Willsdorff), Pierre Fabre (sergente Roudier), Manuel Zarzo (caporale Perrin), Boramy Tioulong (sergente ausiliario Ba Kut); Prod.: Georges de Beauregard, Benito Perojo per Les Productions Georges de Beauregard/Producciones Benito Perojo/Rome Paris Films; Pri. pro.: 31 maggio 1965 ■ 35mm. D.: 94'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque Française ■ Restaurato dalla Cinémathèque Française e da StudioCanal con il supporto della Franco-American Cultural Fund / Restored by Cinémathèque Française and StudioCanal with the support of the Franco-American Cultural Fund

Georges de Beauregard aveva prodotto i miei primi tre film, *La Passe du diable* (*I figli di Gengis Khan*, 1958), *Ramuntcho* (1958) e *Pêcheurs d'Islande* (1959), che erano stati dei successi. Gli ho proposto un progetto di film sulla guerra d'Indocina. "La vostra storia di boy-scout non m'interessa!", mi aveva risposto. Tanto che il progetto è rimasto bloccato per cinque anni. Piuttosto di gettare nella spazzatura tutti gli appunti che avevo preso, ho deciso di farne un libro, che è andato molto bene. A quel punto, Beauregard ha convenuto che si potesse prendere in considerazione l'idea di trarre un film dal libro. È stato realizzato con mezzi derisori, il che non mi ha preoccupato veramente perché dicevo sempre che la guerra d'Indocina è stata "una guerra di poveri". Allora fare "un film di poveri" andava nel senso di quello che volevo raccontare. (...) Uno dei miei ricordi della guerra d'Indocina sono le lunghe marce estenuanti nella giungla, sotto delle piogge incessanti. (...) C'era questo sentimento paradossale di pericolo, di isolamento in un mondo straniero e la gioia di vedere questi paesaggi, come dice Willsdorff (il personaggio interpretato da Bruno Cremer): "Com'è bello". Questo paese ci affascinava. (...) Il *découpage* era concepito in funzione della natura del territorio. L'ambiente era importante come

i personaggi. Coutard aveva un'équipe di assistenti cameraman che erano tutti reduci dall'Indocina e che formavano una sorta di zoccolo duro (...). Io volevo che si restasse tutto il tempo con la sezione e che non si uscisse dalla giungla. (...) Volevo che la mdp fosse un soldato invisibile pur appartenendo ad un gruppo. (...) Non volevo che la mdp vedesse i Viet più di quanto non li vedessero i soldati. Quando vedete i Viet, anche loro vi vedono. (...) Il film è un'eco dell'esperienza che avevo vissuto per tre anni in Indocina. Ero cameraman, filmavo i generali comandanti in capo, i ministri che venivano a tastare il polso della situazione della guerra d'Indocina, i re, ed ero anche assieme alla truppa per le lunghe marce, condividevo con loro la pioggia, il sole e i proiettili. Sono stato ferito, mi hanno fatto prigioniero e sono andato in fondo alla miseria umana: i tre quarti dei miei compagni non sono ritornati e sono morti per strada, nei campi. Ho vissuto tre anni di cui riempire una vita. Ho sentito il bisogno di testimoniare in un momento in cui cercavo quale potesse essere la mia strada nel cinema.

Pierre Schoendoerffer, *Entretien avec Pierre Schoendoerffer*, a cura di Bernard Payen, 13 aprile 2010, da *La 317^{ème} Section*, Cinémathèque Française, Parigi 2010

Georges de Beauregard had produced my first three films – La Passe du Diable, Ramuntcho and Pêcheurs d'Islande – which were successful. I told him about an idea for a film about the Indochina War. "I'm not interested in your boy-scout story!" he answered. The idea spent the following five years on a shelf. Instead of throwing all the notes I had taken in the bin, I decided to write a book, which indeed did quite well. At that point, Beauregard figured that a film based on the book could be worth considering. We made it on a shoestring, but that didn't really bother me because I always used to say that the Indochina War had been a 'poor man's war'. So making a 'poor man's film' actually made my case. (...) One of the things I remembered from the Indochina War were the long, exhausting marches in the jungle under that relentless rain. (...) We had that paradoxical feeling of danger, of isolation in a foreign country, and that joy we got just looking at the scenery, as Wil-

Isdorff (Bruno Cremer's character) said: "It's so beautiful..." That country fascinated us. (...) The découpage was all based on the type of terrain. The backdrop was as important as the characters. Coutard had a team of assistant cameramen who had also been in Indochina. They were this sort of hard core (...). I wanted us to stay with the platoon all the time, without leaving the jungle. (...) I wanted the camera to be an invisible soldier, part of the group. (...) I didn't want the camera to see the Viets any more than the soldiers saw them. You see the Viets when they see them too. (...) The film reflects the experience I had during my three years in Indochina. I was a cameraman. I filmed generals-in-chief who came in to get a feel of the Indochina War, kings... And I was there with the troops on their long marches. I was there when it was sunny, when it was raining, and when we were being shot. I was injured, taken prisoner, and hit the rock bottom of human misery: three-quarters of my comrades didn't come back, they died on the road, in the camps. In those three years, I lived through more than most people see in a lifetime. I felt a need to bear witness to that, at a time when I was trying to find my real role in the filmmaking world.

Pierre Schoendoerffer, Entretien avec Pierre Schoendoerffer, edited by Bernard Payen, aprile the 13th 2010, from La 317^{ème} Section, Cinémathèque Française, Paris 2010

Questo film di Pierre Schoendoerffer, senza dubbio il più bel film di guerra del cinema francese, è un racconto di finzione documentaria. La storia che racconta è vera, vissuta nei minimi dettagli. Tutto appare preciso, frutto di un'osservazione e di un'esperienza sul terreno anche da parte di coloro che hanno realizzato questo film: Pierre Schoendoerffer aiutato da Raoul Coutard, suo direttore della fotografia. Entrambi si erano conosciuti durante la guerra d'Indocina, uno era corrispondente di guerra, l'altro fotografo dell'esercito. Questo film magnifico in bianco e nero, più il grigio delle uniformi inzuppate e il folto fogliame della Cambogia (dove fu girato), pudico e rigoroso, reca le tracce della loro esperienza militare durante gli scontri del maggio 1954, vale a dire gli ultimi giorni della caduta di Dien

Didascalìa, *dida dida*



Biên Phu, decisiva disfatta militare francese. È quindi la storia di un battaglione comandato dal giovane tenente Torrens (Jacques Perrin), assistito dal maresciallo Willdsdorff (Bruno Cremer), un reduce della Wehrmacht. Il film racconta la loro avventura, la traversata delle linee nemiche, gli scontri, le intemperie, l'acqua, il fango e la dissenteria, la traversata delle risaie e dei fiumi, i feriti e i morti. La bellezza deriva dalle inquadrature, dal senso straordinario delle inquadrature ravvicinate che permettono di vedere ogni fogliame, ogni filo d'erba, come se si fosse lì, e consente di seguire lo spostamento casuale e caotico di questo battaglione militare in una giungla che si chiude su se stessa come una trappola.

Pierre Schoendoerffer è fautore di un cinema verità. Più per lasciare una traccia nella memoria degli avvenimenti che per piacere. (...) Solo la bella musica di Pierre Jansen, moderna e liturgica, si eleva al di sopra di questi uomini e annuncia il loro funesto destino. Girato nel 1964, *La 317^{ème} Section* ricorda allo stesso tempo il cinema di Jean Rouch e la Nouvelle Vague che dilagò qualche anno prima. (...) I codici militari, la gerarchia fra gli uomini, il linguaggio e la gestualità sono rievocati nell'azione mostrata con una precisione stupefacente.

Serge Toubiana, *Le plus beau film de guerre du cinéma français*, da *La 317^{ème} Section*, Cinémathèque Française, Parigi 2010

This Pierre Schoendoerffer film – which is beyond a doubt France's most beautiful war film – is a documentary fiction. Every detail in the story is true and firsthand. Everything is true to life, and stems straight from what the two men who made this film – Pierre Schoendoerffer and his photography director Raoul Coutard – saw and lived through on the ground. They met during the Indochina War: one was a war correspondent, the other a photographer working with the armed forces. This magnificent black-and-white film, besides the grey soaked uniforms and thick foliage in Cambodia (where the film was shot), is withdrawing and rigorous. It is brimming with their military experience during the May 1954 clashes, i.e. the last days before French endured a decisive defeat, when Diên Biên Phu fell. The story is

about a platoon led by young Lieutenant Torrens (Jacques Perrin) and his right hand Adjutant Willdsdorf (Bruno Cremer), a Wehrmacht veteran. It is about their adventure, crossing enemy lines, the skirmishes, the ambushes, the harsh weather, the water, the mud, the dysentery, about crossing rice paddies and rivers, about the wounded and the dead. The beauty is in the framing, the uncanny zooming in, providing the impression that you can reach out and touch every leaf, every blade of grass, and follow this platoon's haphazard, chaotic moves through a jungle that is ensnaring them. Pierre Schoendoerffer's cinema is true to life. Its aim is not to please as much as it is to leave a trace of the events in people's memories. (...) There is only Pierre Jansen's lovely, modern and liturgical music that rises above them – or lingers there ominously. La 317^{ème} Section was shot in 1964, and Jean Rouch and the Nouvelle Vague, which that had surged a few years prior, influenced it. (...) The military codes, hierarchy among soldiers, the language and gestures are reconstituted in the way the film moves. The danger, precariousness and feeling of defeat are clear in a new, unexpected, way. Above everything else, however, Pierre Schoendoerffer filmed this war with a code of honour.

Serge Toubiana, *Le plus beau film de guerre du cinéma français*, from *La 317^{ème} Section*, Cinémathèque Française, Paris 2010

BERÖRINGEN / THE TOUCH

Svezia-Stati Uniti, 1971

Regia: Ingmar Bergman

■ T. it.: *L'adultera*; Sog., Scen: Ingmar Bergman, F.: Sven Nykvist; Mo.: Siv Kanälv-Lundgren; Scgf.: P.A. Lundgren; Co.: Mago (Max Goldstein); Mu.: Jan Johansson (leitmotiv *Liksom en herdinna* di C.M. Bellman, *Alleluia Ave Maria* di Wm. Byrd, *Victimae Paschali laudes*); Su.: Lenart Engholm; Int.: Bibi Andersson (Karin Vergerus), Elliott Gould (David Kovac), Max von Sydow (dr. Andreas Vergerus), Staffan Hallerstram (Anders Vergerus), Maria Nolgård (Maria Vergerus), Barbro Hiort Ornäs (madre morta di Karin), Åke Lindström (dr. Holm), Mimmo Wählander (una nurse), Elsa Ebbesen-Thor-

nblad (donna dell'ospedale), Sheila Reid (Sara, sorella di David); Prod: Lars-Owe Carlberg per Cinematograph AB (Svezia), ABC Pictures Corporation (Stati Uniti); Pri. pro.: 14 luglio 1971 ■ 35mm. L.: 3134 m. D.: 114'. Col. Versione svedese e inglese con sottotitoli inglesi / Swedish and English version with English subtitles ■ Da: Swedish Film Institute ■ Restaurato nel 2009 da un controtipo depositato nel 2006 e da un negativo suono realizzato nel 2008 / Restored in 2009 from a duplicate negative deposited in 2006, and a new sound negative made in 2008.

Beröringen / The Touch è uno dei film meno noti di Bergman, principalmente perché per molto tempo non è stata disponibile la versione originale bilingue in svedese e in inglese. Fin dalla prima distribuzione del film la versione più diffusa è stata unicamente quella in lingua inglese (trasmessa perfino dalla televisione svedese). A partire da una stampa finale su pellicola 35mm della versione bilingue e grazie a una copia 16mm custodita nell'archivio privato di Bergman, nel 2008 è stato prodotto un nuovo negativo sonoro, rendendo così nuovamente disponibile la versione originale.

Il film è ambientato sull'isola di Gotland (poco a sud della Fårö tanto amata da Bergman) con Bibi Andersson nel ruolo della moglie di un medico che poco dopo la morte della madre ha una relazione con un archeologo americano (Elliott Gould), amico di suo marito (Max von Sydow). Con pochi mezzi e un montaggio rigoroso Bergman costruisce un dramma intimo e sommerso sulla solitudine dell'esistenza e la difficoltà di essere sinceri con se stessi, mentre la protagonista Andersson crea il ritratto accurato di una donna alle prese con una crisi di mezza età. L'operatore Sven Nykvist fotografa mirabilmente gli interni poco illuminati e quasi claustrofobici e le smorzate tinte autunnali degli esterni.

Jon Wengstroem

Beröringen / The Touch is one of director Bergman's lesser known films, mainly due to the fact that the film has long been unavailable in its original, bi-lingual version with dialogue in Swedish and English. The most circulated version since the film's original release has been the all-English version (even broadcasted on Swedish tel-

evision). From an existing 35mm release print of the bi-lingual version, and with access to a 16mm print in Bergman's private collection, a new sound negative was made in 2008, thus making the original version of the film available yet again.

The film is set on the island of Gotland (just south of Bergman's beloved Fårö) with Bibi Andersson playing a doctor's wife who is seeing an American archaeologist friend (Elliott Gould) of her husband (Max von Sydow) shortly after the death of her mother. With reduced means and precise editing Bergman gives us a low-key, intimate drama on the loneliness of existence and the difficulty in being true to oneself, and protagonist Andersson makes a finely tuned portrayal of a woman facing a mid-life crisis. The sparsely lit, almost claustrophobic interiors, and the subdued autumnal colours of the exteriors, are beautifully captured by cinematographer Sven Nykvist.

Jon Wengstroem

Con *Beröringen* è la prima volta che al cinema racconto una semplice storia d'amore. È una situazione delicata. Sono molto intimidito nel parlarne. Perché tutto ciò che scrivo, deriva da esperienze personali e questo film appartiene molto alla mia vita. Se *Beröringen* riguardasse l'odio o la violenza, mi sentirei molto più libero per parlarne. Ma l'amore... Non chiedetemi spiegazioni.

Si tratta quindi di una storia d'amore fra adulti, scritta da un adulto. Recentemente ci hanno dato fin troppe storie d'amore di giovani. Quanto alla mia eroina (Karin) non sono né pro né contro di lei. Amo Karin, è tutto. Le spiegazioni più semplici sarebbero assurde. I miei film nascono da sogni visionari. E *Beröringen* provocherà in ogni spettatore un processo emozionale imprevedibile.

In questo film, d'altronde, la tensione nasce dal contatto fra uno straniero sradicato (Gould) e un ambiente altoborghese dove la sicurezza e gli agi morali sono scontati da generazioni. Nei dintorni di questa piccola città senza storia della provincia svedese, esistono le tracce di un'altra epoca. L'università invita un giovane archeologo a partecipare agli scavi. Incidentalmente, apprendiamo che i suoi genitori furono dei rifugiati di guerra e che numerosi membri della sua famiglia peri-

rono nelle camere a gas.

Sono assai soddisfatto della mia esperienza con Elliott Gould. La sua recitazione possiede una qualità d'imprevisto, una sorta di sentimento del pericolo e dell'eccitazione decisamente appassionanti.

Devo dire che, per girare *Beröringen*, i miei produttori americani mi hanno lasciato una libertà totale.

Ingmar Bergman, *Bergman parle de son film*, "L'Avant-Scène cinéma", n. 121, gennaio 1972

Beröringen stands as my first time narrating a simple love story for the cinema. It is a very delicate situation. I was very shy going into it. Because everything I write originates from personal experience and this film very much belongs to my life. If Beröringen had explored hatred and violence, I would feel much freer to speak about it. But love... Please don't ask me to explain.

And so, it is a love story between adults, written by an adult. There have been too many love stories involving the young recently. As for my heroine (Karin), I am neither for or against her. I love Karin, and that's that. The simplest of explanations would sound absurd. My films emerge from visionary dreams. And Beröringen will trigger an unexpected emotional process in every viewer.

In any case, the tension in this film stems from the contact between a rootless immigrant (Gould) and an upper-middle-class context where security and moral ease have been taken for granted for generations. Surrounding this 'town without a history' in the Swedish provinces are the remains of another era. The university invites a young archaeologist to take part in the excavations. We learn by chance that his parents were war refugees and that many members of his family perished in the gas chambers.

My experience with Elliott Gould has been a very satisfying one. His acting possesses an unpredictable quality, a sort of feeling of danger and excitement with a magnetic effect.

I should also say here that my American producers left me free rein in making Beröringen.

Ingmar Bergman, *Bergman parle de son film*, "L'Avant-Scène cinéma", no. 121, January 1972

LA CAMPAGNE DE CICÉRON

Francia, 1990 Regia: Jacques Davila

■ Tr. let.: La campagna di Cicerone; Scen.: Jacques Davila; Adat.: Jacques Davila, Michel Hairret, Gérard Frot-Coutaz; F.: Jean-Bernard Menoud; Mo.: Christiane Lack; Scgf.: Jean-Jacques Gernolle; Mu.: Bruno Coulais; Su.: Gérard Lecas; Int.: Tonie Marshall (Nathalie), Sabine Haudepin (Françoise), Jacques Bonnaffé (Hippolyte), Michel Gautier (Christian), Judith Magre (Hermance), Jean Roquel (Charles-Henry), Antoinette Moya (Simone), Carlo Brandt (Simon), Jean-Jacques Moreau (il regista); Prod.: Nicole Azzaro, Guy Cavaignac, Jacques Leclère, Jean Petit per Les Ateliers Cinématographiques Sirventes, Les Films Aramis; Pri. pro.: 14 marzo 1990 ■ 35mm. D.:107. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles

■ Da: Cinémathèque de Toulouse ■ Restaurato nel 2009-2010 dal laboratorio L'Immagine Ritrovata, con il sostegno della Fondazione Groupama-Gan pour le Cinéma a partire da un negativo immagine super-16mm e da un negativo suono magnetico conservati alla Cinémathèque de Toulouse / Restored in 2009-2010 at L'Immagine Ritrovata laboratory, with the support of Foundation Groupama-Gan pour le Cinéma from a super-16mm image negative and a 35mm magnetic sound negative preserved at Cinémathèque de Toulouse

Terzo e ultimo lungometraggio di Jacques Davila, alla sua uscita *La Campagne de Cicéron* fu lodato da Eric Rohmer che vi vide il segnale di un rinnovamento del cinema francese contro l'estetica dominante degli anni Ottanta. Film di villeggiatura, come lo fu al suo tempo *Les Dernières vacances* di Roger Leenhardt, si inserisce tuttavia in una certa tradizione, allora coltivata dai registi riuniti attorno a Paul Vecchiali e alla società Diagonale: Gérard Frot-Coutaz, Jean-Claude Biette, Marie-Claude Treilhou e lo stesso Davila sono ugualmente sensibili alla qualità dei dialoghi, molto letterari, e alla recitazione (d'altronde buona parte degli attori de *La Campagne de Cicéron* viene dal teatro). "Vaudeville che finisce male", per riprendere l'espressione di Davila, *La Campagne de Cicéron* cede anche alla tentazione del *burlesque* – caso abbastanza raro nel cinema francese da meritare di essere segnalato – arrivando a citare esplicitamente Keaton e Tati.

La Campagne de Cicéron è una delle esperienze più riuscite di quel decentramento cinematografico che costituì uno degli assi portanti della politica culturale del ministro Jack Lang dopo la vittoria della sinistra nel 1981. Nel Midi-Pyrénées il decentramento prende la forma di una casa di produzione battezzata ACS (Ateliers cinématographiques Sirventès) diretta da Guy Cavagnac. In poco meno di dieci anni vedono la luce una quarantina di cortometraggi e cinque lungometraggi, prima della messa in liquidazione della società avvenuta poche settimane prima dell'uscita commerciale di *La Campagne de Cicéron*. Queste difficoltà spiegano in parte la totale scomparsa del film, poiché pare che tutte le copie stampate nel 1990 siano state distrutte. Ennesima prova della necessità impellente di considerare il cinema dei passati quarant'anni come un patrimonio, prezioso quanto il cinema muto, da salvaguardare d'urgenza. Christophe Gauthier, Cineteca di Tolosa

When La Campagne de Cicéron – third and last feature-length by Jacques Davila – was released, it was highly praised by Eric Rohmer, who saw it as indicating a renewal of French cinema, moving away from the dominant aesthetics of the 1980s. A film about holidaying, as was Les Dernières Vacances by Roger Leenhardt, it belongs, however, to a certain tradition nurtured at the time by the directors gravitating around Paul Vecchiali and the Diagonale company: Gérard Frot-Coutaz, Jean-Claude Biette, Marie-Claude Treilhou and Davila himself were all equally sensitive to quality in dialogue – very literary – and acting (after all, most of the actors and actresses in La Campagne de Cicéron came from the theatre). “Vaudeville ending badly” (to quote Davila), La Campagne de Cicéron also gives in to the temptation of the burlesque – such a rare case in French cinema that it deserves pointing out – which reaches a level where it explicitly cites Keaton and Tati.

La Campagne de Cicéron is one of the most successful undertakings in the cinema decentralization constituting one of the main axes in Minister Jack Lang's cultural policies, introduced following the 1981 left-wing victory. In the Midi-Pyrénées area, this decentralization came in the form of a production house named ACS (Ateliers

Cinématographiques Sirventès), with Guy Cavagnac at its helm. Forty or so shorts and five feature-length films were created here in just under ten years. However, a few weeks before the commercial release of La Campagne de Cicéron, the company went into liquidation. These difficulties partly explain the complete disappearance of the film, since it seems that all the copies printed in 1990 have been destroyed. And this offers yet more evidence of the pressing need to consider the cinema of the last forty years as a heritage, one that is as precious as the silent cinema and requiring urgent safeguarding. Christophe Gauthier, Cinémathèque de Toulouse

Caro Jacques Davila, ho visto il suo film. È stato un incanto. Ancora di più: uno choc. Della stessa natura di quello che ho sentito, una sera del 1946 o 7, allo studio Raspail, alla proiezione delle *Dames du bois de Boulogne*. Come *Les Dames* fu un film-faro degli anni 50, sono persuaso che *La campagne de Cicéron* lo sarà degli anni 90.

Non si sorprenda di questo accostamento. Lo so: questi due film non hanno molti punti in comune; credo anche che lei si sia sbarazzato in modo migliore di chiunque altro di questi miasmi bressoniani che aleggiano ancora nel cinema francese d'autore. Ma, nell'uno e nell'altro caso, si respira nell'opera un'aria di novità indiscutibile e trionfante. Come Bresson, nel 1945, metteva in discussione il “realismo poetico” d'anteguerra, così lei spazza via in un colpo solo l'estetica alla moda (e già démodée) degli anni 70-80: quell'espressionismo, quella teatralità che si spacciava per stile, quel culto della fotografia pubblicitaria che non aveva nulla a che vedere con la pittoricità, quella povertà della narrazione e dei dialoghi che non denotava chissà quale modernità, ma l'impotenza pura e semplice.

Lei, lei apporta il rigore, l'invenzione, l'intelligenza, la poesia (quella vera, non quella dei video-clip), la verità, la bellezza delle parole, dei gesti e, merito non inferiore, dopo tanti anni lugubri, finalmente, l'umorismo.

Il suo film mostra che, non soltanto il cinema non è “finito”, ma che il mondo che scruta e visita non ha finito di rivelarci i suoi splendori quotidiani. È uno di quei

film che ci insegnano a vedere e ci danno la voglia di dire come Rimbaud: “Maintenant, je sais saluer la beauté”.

Eric Rohmer, *Lettre à Jacques Davila*, “Cahiers du Cinéma”, n. 429, marzo 1990

Dear Jacques Davila, I saw your film. It was enchanting. Even more: a shock. The same kind of feeling I had one evening in 1946 or 7, at the Studio Raspail, at the screening of Dames du bois de Boulogne. Just as Les Dames was for the 50s, I am convinced that La campagne de Cicéron will be the landmark film of the 90s.

Do not be surprised by this comparison. I know: the two films do not have much in common; I think that you have shed better than anyone else this Bressonian stench that still lingers in French cinema d'auteur. But, in both cases, an indisputably and triumphantly new air pervades the work. Like in 1945 Bresson questioned the “poetic realism” of the pre-war period, you brush away in one swoop the fashionable aesthetics (actually already démodée) of the 70s-80s: that expressionism, dramaticism that pretended to be style, that cult for advertising photography that had nothing to do with pictorial quality, the poverty of narration and dialogues that were supposed to signify who knows what modernity, but were instead pure and simple inability.

You bring rigor, invention, intelligence, poetry (real poetry, not just the video-clip variety), truth, the beauty of words, gestures and, of no lesser value after so many dismal years, finally humor.

Your film shows that not only is film not “over with” but that the world it examines and visits has not stopped revealing its everyday splendors. Your film is one of those films that teach us to see and give us the desire to say as Rimbaud said: “Maintenant, je sais saluer la beauté”.

Eric Rohmer, *Lettre à Jacques Davila*, “Cahiers du Cinéma”, n. 429, March 1990

VAL LEWTON - THE MAN IN THE SHADOW

Stati Uniti, 2007 Regia: Kent Jones

■ Scen.: Kent Jones; F: Bobby Shepard; Mo.: Kristen Huntley ; Su: Stewart Pearce, James Williams; Interventi: Martin Scorsese (voce

narrante), Elias Koteas (voce di Van Lewton), Roger Corman, Glen Gabbard, Kiyoshi Kurosawa, Val E. Lewton, Alexander Nemerov, Ann Carter, Geoffrey O'Brien, Jacques Tourneur, Robert Wise, Alla Nazimova, Simone Simon, Ben Bard, Sir Lancelot; Prod.: Turner Classic Movies (TCM), Turner Entertainment, Sikelia Productions; Pri. pro.: 2 settembre 2007 ■ Beta SP. D.: 77'; Col. Versione inglese / English version ■ Da: autore

Ho sempre pensato ai film di Val Lewton come a un'unica grande opera, realizzata senza arroganza o disonestà. Sono film fatti da artigiani dotati di un senso collettivo della bellezza, che pare essere stato scoperto nel momento in cui si sono dedicati alla loro materia. Senza saperlo Lewton e la sua squadra riflettevano lo stato d'animo di una popolazione in guerra, creando una poesia agile e lieve costruita attraverso i più sottili giochi di luce e ombra, presenza e assenza, meraviglia e profonda disperazione. Mi considero fortunato per essere riuscito a fare un film sullo spirito guida di opere così preziose.

La produzione di Lewton è stata classificata tra i film dell'orrore, un'etichetta che con il passare degli anni appare sempre più inadeguata. Cinque dei 14 film che portò a termine non hanno alcun elemento horror, né nel tema né nel titolo. *Youth Runs Wild*, film dal titolo inappropriato, fu per Lewton un'esperienza frustrante. Ampie sezioni della trama vennero eliminate perché lo studio di produzione temeva di dare un'immagine troppo negativa dell'*home front*, ossia di coloro che vivevano la guerra da casa. Eppure, per quanto compromesso, il film rivela una straordinaria dolcezza, una quieta vivacità e, come scrisse il mio amico Manny Farber quando recensì il film nel 1944, "uno sguardo bellissimo, il ricordo del passato e una sensibilità per i gesti e gli atteggiamenti". Ho dedicato *The Man in the Shadows* a Manny, anche perché fu l'unico critico cinematografico che ebbe la finezza di riconoscere le virtù registiche di Lewton.

Kent Jones

Val Lewton's films have always existed in my mind as one extended work, realized without pretension or dishonesty. They are workingman's movies made by crafts-

men with a collective sense of beauty that appears to have been discovered as they applied themselves to their material. Without knowing it, Lewton and his team were responding to the mood of a people at war, creating a light and supple poetry built from the most exquisite interplay of shadow and light, presence and absence, wonder and abject despair. I treasure them, and I consider myself lucky that I was able to make a film about their guiding spirit.

Lewton's output has always been classified under horror, which seems less and less appropriate as the years go by. 5 of his 14 completed films have no horror element whatsoever, in either the subject matter or the title. The inappropriately titled Youth Runs Wild was a disappointing experience for Lewton. Large sections of the storyline were dropped because the studio was nervous about creating too negative a portrait of the home front. Yet, compromised as it is, the film has an extraordinary tenderness and quiet vivacity, and, as my friend Manny Farber put it when he reviewed the film in 1944, "a beautiful eye, memory, and a feeling for gesture and attitude." I dedicated The Man in the Shadows to Manny, partly because he was the only film critic who had the refinement to recognize the virtues of Lewton's filmmaking.
Kent Jones

SODANKYLÄ FOREVER

Finlandia, 2010 Regia: Peter von Bagh

■ Scen.: Peter von Bagh; Interventi: Michael Powell, Jacques Demy, Samuel Fuller, André De Toth, Richard Fleischer, Robert Wise, Krzysztof Zanussi, Joseph H. Lewis, Jonathan Demme, Dusan Makavejev, Mario Monicelli, Dino Risi, Ettore Scola, Agneszka Holland, Jerzy Kawalerowicz, Claude Sautet, John Sayles, Robert Parrish, Aleksei German, István Szabo, Yussef Chahine, Francesco Rosi, Ivan Passer, Francis Ford Coppola, Jerzy Skolimovski, Bob Rafelson, Milos Forman. Miklós Jancsó, Marlev Hutsiev ■ DigiBeta D. 90' versione finlandese con sottotitoli inglesi / Finnish version with English subtitles ■ Da autore

Il Midnight Sun Festival è ubicato nel mezzo di nessun luogo, oltre il circolo polare nella Lapponia finlandese. È divenuto

un evento quasi mitico, visitato dai più importanti cineasti del mondo. Una sua peculiarità è la discussione di due ore che ha luogo ogni mattina. I quasi cento incontri, filmati durante i venticinque anni di vita del festival, costituiscono la base di *Sodankylä Forever*, un film di novanta minuti diretto dal direttore del festival, che ha anche condotto le discussioni per venticinque anni. Ora i visitatori, molti dei quali già deceduti, sono tutti presenti nel 'dialogo divino' sulla storia del Ventesimo secolo, sugli eventi comici e tragici. Il film così allinea un cast impressionante, da Michael Powell a Marlev Hutsiev. Lauri Timonen, Midnight Sun Film Festival

Midnight Sun Film Festival takes place in the midst of nowhere, beyond the polar circle in the Finnish Lapland. It has become a near-mythical event, visited by the most important filmmakers of the world. It's one speciality is a two-hour discussion every morning. The hundred-some discussions, filmed during the 25 years of the festival, form the basis for Sodankylä Forever, a 90-minute film directed by the festival director who also conducted the discussions during the 25 years of the festival; now the visitors, many of them already deceased, are all present in a "heavenly dialogue" about the history of the 20th century, its fun and its tragedy. The film thus features, the first 4-part series, features an impressive cast, from Michael Powell to Marlev Hutsiev. Lauri Timonen, Midnight Sun Film Festival

OMAGGIO ALLA CINÉMATHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE E A NOËL DESMET TRIBUTE TO THE CINÉ MATHÈQUE ROYALE DE BELGIQUE AND NOËL DESMET

Lo abbiamo detto spesso, il Cinema Ritrovato è un festival delle cineteche. Senza la Cinémathèque Royale, in questi anni, i nostri programmi sarebbero stati molto più poveri. In questa edizione vogliamo celebrare la Cineteca di Bruxelles con un bouquet di film muti che testimonia anche dello straordinario lavoro compiuto, in alcuni decenni, da Noël Desmet, responsabile del laboratorio di restauro. Dalle sue mani sono usciti restauri importanti, di film muti e sonori, in bianco e nero e a colori. Noël e il suo braccio destro Marianne Winderickx sono appena andati in pensione e li vogliamo ringraziare per il loro lavoro prezioso. Noël è stato membro esigente e qualificato del Gamma Group e della Commissione Tecnica della Fiaf. Ma soprattutto vogliamo ringraziarlo per la sua generosità, per la sua presenza sempre propositiva, per la sua attività formativa alla Summer School e soprattutto per il patrimonio di conoscenze che lascia alla comunità degli archivisti. In particolare per aver messo a punto il Desmetcolor, sistema per riprodurre, con le tecnologie e la pellicola di oggi, le colorazioni del cinema muto.

Gian Luca Farinelli

As we like to repeat, Il Cinema Ritrovato is a festival of film archives. And looking back over the last years, our programs would have been much poorer without the Cinémathèque Royale. This year, we would like to celebrate the Belgian archive with a bouquet of silent films which also show the extraordinary work carried out, over few decades, by Noël Desmet, head of their restoration laboratory. Noël has delivered a wealth of important restorations of silent and sound films in black and white and colour. Noël and his right-hand-woman Marianne Winderickx have just retired and we would like to thank them for their precious work. Noël has been a rigorous and qualified member of the Gamma Group and of Fiaf Technical Commission. Our heartfelt thanks for his generosity, for his clever suggestions, for contributing to the Summer School's training activities at and most of all for the reservoir of knowledge he has passed on to the community of archivists. Last but not least, for having developed the Desmetcolor, a system which can reproduce, with the technologies and the film stock available today, the colours of silent films.

Gian Luca Farinelli

BANDITS EN AUTOMOBILE

Francia, 1912

Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

■ Int.: Josette Andriot, Henri Gouget, Camille Bardou; Prod.: Éclair; ■ 35mm. L.: 527 m. D.: 28' a 16 f/s; Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ■ Restauro in Desmetcolor / Restored with Desmetcolor

Si presta solo ai ricchi: ecco perché in genere vengono attribuiti a Victorin-Hippolyte Jasset due film prodotti in aprile e maggio del 1912 dall'Éclair e ispirati dalle imprese del celebre anarchico Bonnot: *L'Auto grise* (*Les Bandits en Automobile*, 300 metri) e *Hors la loi* (420 metri). Si trattava beninteso di attualità ricostruite secondo la migliore tradizione del genere, soprattutto per quanto riguarda la morte di Bonnot, abbattuto a Choisy-le-Roi. Gli attori che incarnano il Delitto e il Castigo in queste due pellicole, non sono quelli che si incontravano abitualmente negli studi di Epinay e non furono annunciati nelle inserzioni pubblicitarie dell'Éclair nei giornali corporativi: soltanto l'Alliance generale Cinématographique, che distri-

buiva i film Eclair, fece della pubblicità. *Les Bandits en automobile* fu in effetti proibito in numerose città della Francia. Non esistendo ancora la censura cinematografica prima della guerra del 1914, spettava alle autorità locali di proibire gli spettacoli o i film che giudicavano di natura tale da turbare l'ordine pubblico. Le imprese della banda Bonnot non avrebbero lasciato, senza dubbio, che un margine troppo stretto all'immaginazione di Jasset: era molto più a suo agio con Zigomar alle calcagna di colui che lanciò per una seconda serie di avventure: il detective-vedette dell'Éclair Nick Carter. *Anthologie du cinéma*, 1976, L'Avant-Scène, Paris

One lends only to the rich: that is why these two films based on the deeds of the famous anarchist Bonnot and produced by Eclair in April and May of 1912 are normally attributed to Victorin-Hippolyte Jasset: L'Auto grise (Les Bandits en Automobile, 300 meters) and Hors la loi (420 meters). They were of course news stories reconstructed according to the best tradition of the genre, especially Bonnot's death at Choisy-le-Roi. The actors who

play out Crime and Punishment in these two films were not actors normally seen hanging around the Epinay studios and were not even mentioned in Eclair's ads in corporate newspapers: only the Alliance generale Cinématographique, which distributed Eclair's films, did advertising. Les Bandits en automobile was, in fact, prohibited in many cities in France. Since the film censorship board did not exist before the war of 1914, it was up to local authorities to prohibit performances or films that they deemed harmful to public order. The deeds of the Bonnot gang would have left Jasset with too little room for his imagination: he was much more at ease with Zigomar at the heels of the man at the center of a second series of adventures: the detective star of Éclair Nick Carter.

Anthologie du cinéma, 1976, L'Avant-Scène, Paris

LA STATUA DI CARNE

Italia, 1921 Regia: Mario Almirante

■ Sog.: dalla commedia omonima di Tebaldo Cicconi; Scen.: Luciano Doria; F.: Ubaldo Arata;

Int.: Italia Almirante Manzini (Maria /Noemi Keller), Lido Manetti (conte Paolo di Santa Fiora), Alberto Collo (un amante sfortunato), Oreste Bilancia, Alfonso Cassini, Bianca Renieri; Prod.: Fert, Torino; Pri. pro.: 12 febbraio 1922 ■ 35mm. L. or.: 1370 m. L.: 1062 m. D.: 75' a 16 f/s. Imbibito / tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Il film conferma Mario Almirante e Italia Almirante-Manzini come due tra le figure più eminenti del cinema italiano degli anni Venti. Il dramma (sceneggiato da Luciano Doria), racconta di un amour fou che ricorda il doppio amore di *Vertigo*, si snoda con sensuale credibilità e permette a Italia Almirante-Manzini di costruire un personaggio appassionante, complesso e, cosa rara per una diva, ricco di sfaccettature.

La fotografia (di Ubaldo Arata) nitida e piena di calore, i cromatismi accuratissimi, l'uso consapevole delle inquadrature, alcuni movimenti di macchina, mostrano la cifra stilistica di Almirante e il suo tentativo di superare i modelli stilistici ormai desueti del cinema italiano e in particolare del genere divistico. C'è tutta l'eleganza e il piacere della Roma dei primi anni Venti, i Ballets russes, le feste, il Palazzo delle Esposizioni, la Roma Umbertina, il duello a Villa Borghese.

Mario Almirante, figlio e nipote d'attori, dirige a meraviglia un bel cast, tra cui spicca un giovane Oreste Bilancia, Alberto Collo e un ottimo Alfonso Cassini. Ma tutto ruota attorno alla doppia interpretazione di Italia Almirante Manzini, all'apice della sua bellezza e del suo magnetismo attoriale, fasciata da vestiti di raso che sembrano sempre sul punto di scoprirne il corpo. Gli eventi, come una tormenta, trasportano i protagonisti e anche noi spettatori.

Gian Luca Farinelli

This film confirms Mario Almirante and Italia Almirante-Manzini as two of the most eminent figures of 1920s Italian cinema. The story (scripted by Luciano Doria) narrates an amour fou reminiscent of the dual love story of Vertigo, unfolds with sensual credibility and allows Italia Almirante-Manzini to build up a compelling and complex character with multiple facets – something rare for a diva.



Didascalia, *dida dida*

The photography (by Ubaldo Arata) is clear and rich in warmth, the colouring meticulous, while the competent use of shots and several camera movements reveals the stylistic scope of Ms. Almirante and her striving to go beyond the models by then out-of-date in Italian cinema, especially in the star-based genre. We find all the elegance and pleasure of Rome of the early '20s, the Russian ballets, the parties, the Exhibition Palace, Umbertine Rome, the duel at Villa Borghese... The son and grandson of stage performers, Mario Almirante wonderfully directs a great cast, where a young Oreste Bilancia, Alberto Collo and an excellent Alfonso Cassini particularly stand out. Nonetheless, everything gravitates around the double performance of Italia Almirante-Manzini, at the height of her beauty and screen magnetism, draped in satin dresses that seem on the verge of revealing her body. The events, like a snowstorm, carry away not only the characters but also the audience.

La stampa non è stata concorde su questo lavoro. Qualche scrittore ha espresso perfino una specie di ripugnanza spirituale per il soggetto. Segno buono, cotesto. Un lavoro discusso, un lavoro che appassiona, è un'opera nobile e contiene sicuri fermenti vitali. E la nostra cinematografia

non può che avvantaggiarsi del ribollire di succhi generosi e dal dibattito di spiriti onesti e appassionati.

Aurelio Spada, "La rivista cinematografica", n. 3, 10 febbraio 1922

The press is not unanimous on this work. Some writers have even expressed a sort of spiritual revulsion towards the subject. That is a good sign. A work debated on, a work triggering emotion, is a noble work and one containing guaranteed vital sparks. And our cinema industry cannot but draw advantage from the simmering of rich juices and from the debate between keen honest spirits.

Aurelio Spada, "La rivista cinematografica", no. 3, 10 February 1922

GLENISTER OF THE MOUNTED

Stati Uniti, 1926 Regia: Harry Garson

■ Sog.: Arthur Guy Empey; Scen.: William E. Wing; F.: James Diamond; Int.: Maurice 'Lefty' Flynn (sergente Richard Glenister), Bess Flowers (Elizabeth Danrock), Lee Shumway (Jack Danrock), Walter James (Thorald), James Gibson (Rafferty), Arthur Millett (sergente maggiore Willis); Prod.: Harry Garson Productions; Pri. pro.: 23 maggio 1926 ■ 35mm. L.: 6

bobine, 5480 piedi, 1330 m. D.: 48' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Il Sergente Glenister della Polizia di Mounted, catturato sulle nevi del Nordovest, è ridotto in stato di semicoscienza da Jack e Betty Danrock, i quali stanno fuggendo dalla polizia; allo smercio di Rafferty, Glenister incontra nuovamente la coppia, ma Betty nega di averlo mai incontrato e si finge la moglie di Jack. Successivamente, a Dick viene dato il compito di scovare gli assassini del socio di Thorald e cattura la coppia. Tornando

indietro, restano intrappolati in un incendio nel bosco, e Glenister rimane ferito per salvare Jack; quando si riprende, i prigionieri gli raccontano la propria storia e lo convincono della loro innocenza. Glenister scopre che Jack è stato incastrato con un ingegnoso gioco di specchi e che Thorald, il socio, è l'omicida. Glenister lo costringe a confessare. *American Film Institute Catalog*

Sergeant Glenister of the Mounted Police, caught in the snows of the Northwest, is tented in a semiconscious state by Jack and Betty Danrock, who are fleeing from

the police; at Rafferty's trading post Glenister again encounters the pair, but Betty disclaims having met him and poses as Jack's wife. Later, Dick is assigned to track down the murderers of Thorald's partner and captures the couple. Returning, they are caught in a forest fire, and Glenister is injured rescuing Jack; when he revives, the prisoners tell him their story and convince him of their innocence. Glenister discovers that Jack was tricked by an ingeniously placed mirror and that Thorald, the partner, is the murderer. Glenister forces him to confess. American Film Institute Catalog

PIERRE ETAIX, LA POESIA DEL CLOWN PIERRE ETAIX, THE CLOWN'S POETRY

L'Integrale Pierre Etaix è stata restaurata da Studio 37, Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinema e la Fondation Groupama Gan pour le Cinema

The Complete Film Works of Pierre Etaix has been restored by Studio 37, Technicolor Foundation for Cinema Heritage and Groupama Gan Foundation for Cinema.

Studio 37 

TECHNICOLOR
FOUNDATION

FONDATION
GROUPAMA GAN
POUR LE CINEMA

È con Etaix che ho iniziato a fare del cinema. Risale al 1958. Abbiamo fatto delle prove in 8 mm, dove si profilava un personaggio che era già quello di *Le Soupirant*. Volevamo renderci conto di ciò che dovevamo cercare. Ma nessuno, all'epoca, ha voluto vedere quel film. In seguito, siamo rimasti separati per più di due anni, a causa mia. Sono stato chiamato sotto le armi, dopo avere beneficiato del rinvio, e ho passato parecchio tempo in Algeria. Abbiamo continuato a scriverci lettere, a cercare delle idee, e anche a scrivere delle sceneggiature per corrispondenza. Al mio ritorno (sono tornato nel 1961, in marzo), abbiamo subito portato a dei produttori delle sceneggiature di cortometraggi che erano delle sceneggiature come abbiamo continuato a scriverle fino ad oggi, vale a dire delle sceneggiature definitive, dei découpage. Ciò che è molto caratteristico quando lavoro con Etaix, è che scriviamo subito un découpage. Nel dominio del cinema comico visivo, gli effetti devono essere estremamente precisi e chiari. La forma è indissociabile dal fondo. È necessario che quando uno racconta all'altro un'idea o una gag, lo faccia già in forma di découpage, indicando quello che si deve vedere in primo piano, se ci sono dei movimenti di macchina, etc. È assolutamente

It was with Etaix that I began to make cinema. It was in 1958. We had made some tests in 8mm, in which a character emerged who was already that of Le Soupirant. We wanted to discover what we had to look for. But no-one at that time wanted to see such a film. After that we were separated for more than two years, from my fault. I was called for the army, after having benefited from postponements, and passed some time in Algeria. We had continued to correspond, to look for ideas, and even to write scripts by correspondence. On my return (in March 1961) we had at once taken to the producers scripts of short subjects, which were the kind of scripts which we have continued to write till today, that is to say definitive scripts, découpages. What is very characteristic when I work with Etaix is that we start by writing a découpage. In the world of cinematic visual comedy, the effects must be extremely precise and clear. The form is inseparable from the substance. It is essential that when you describe an idea or a gag to someone else, you must do it already in the form of découpage, indicating what must be seen in close up, whether there is camera movement, etc. It is absolutely indispensable. You cannot describe a sequence of visual comedy without technical

indispensabile. Non si può raccontare una sequenza di comicità visiva senza la precisione tecnica. E in questo consiste l'originalità del lavoro con Etaix. Ho lavorato con lui a quattro sceneggiature di cortometraggi, di cui ne sono state girate tre. Poi sulla sceneggiatura di *Le Soupirant*. Dalla fine del 1961, dopo aver girato due cortometraggi (*Rupture* e *Heureux anniversaire*), abbiamo subito attaccato la sceneggiatura del *Soupirant*, l'abbiamo scritta nell'inverno 1961-1962 e il film è stato girato nell'estate del 1962. Quindi la mia prima attività di sceneggiatore è legata a Etaix, è con lui che ho imparato il mestiere, se si può considerare mestiere, e direi di no.

Jean-Claude Carrière, da *Entretien avec Jean-Claude Carrière*, a cura di Hubert Arnault, "Image et Son", n. 216, aprile 1968

HEUREUX ANNIVERSAIRE

Francia, 1962

Regia: Pierre Etaix e Jean-Claude Carrière

■ Sog., Scen., Dial.: Pierre Etaix, Jean-Claude Carrière; F.: Pierre Levent; Mu.: Claude Stiermans; Int.: Pierre Etaix (il marito), Georges Lorient, Nono Zammit, Lucien Frégis, Robert Blome, Laurence Lignières (la moglie); Prod.: Pierre Etaix, Jean-Claude Carrière; ■ DCP. D.: 12'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinema ■ Restaurato nel 2010 da Studio 37, Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinema e Fondation Groupama Gan pour le Cinema

Heureux anniversaire conferma il clima vivace, dolcemente satirico di *Rupture*, che raggiungerà una forma compiuta con *Le Soupirant* (1963). È un mélange di gag meccaniche e ritmate – la testa di Etaix che appare sulla punta della bacchetta del giocoliere, nell'istante e nel posto dove ci si attende che ci sia la palla – e delle piccole cose, notazioni assurde e quotidiane – la Svedese che ripete: "Il libro è sul tavolo", mentre tiene il libro in mano e non c'è nulla sul tavolo, perché sta imparando il francese. Le gag più burlesche si susseguono alle allusioni più discrete.

Pierre Juvet, *Rencontres d'Arles. Pierre Etaix*, "Cinématographe", n. 42, dicembre 1978

Heureux Anniversaire ('happy birthday') confirmed the lively, sweetly satirical context of *Rupture*, which would reach its complete form in *Le Soupirant (The Suitor -1963)*. It is a mix of mechanical and rhythmic gags and surprises – such

precision. And that is where the originality of work with Etaix lies. I have worked with him on four scripts for shorts, of which three have been made Then on the script of Le Soupirant. From the end of 1961, having made two shorts (Rupture and Heureux anniversaire), we at once attacked the script of Le Soupirant: we wrote it in the winter of 1961-1962 and the film was made in the summer of 1962. Then my activity as a screenwriter was linked to Etaix, and with him I learned the craft, if it can be considered a craft - and I would say no.

Jean-Claude Carrière, from *Entretien avec Jean-Claude Carrière*, conducted by Hubert Arnault, "Image et Son", no. 216, April 1968

as Etaix's head appearing on the end of the juggler's stick at the precise moment when the ball is expected there – and little things and absurd everyday notations. An example of these latter: the Swedish woman, learning French, repeating "the book is on the table", while she holds the book in her hand and there is nothing on the table. The most burlesque sketches are followed by more subtle allusions. Pierre Juvet, Rencontres d'Arles. Pierre Etaix, "Cinématographe", no. 42, December 1978

LE GRAND AMOUR

Francia, 1969 Regia: Pierre Etaix

■ T. it.: *No, no, no, con tua madre non ci sto!*; Sog., Scen., Dial.: Jean-Claude Carrière, Pierre Etaix; F.: Jean Boffety; Mo.: Henri Lanoë; Scgf., Co.: Daniel Louradour; Mu.: Claude Stiermans; Su.: Jean Bertrand; Int.: Pierre Etaix (Pierre), Annie Fratellini (Florence), Nicole Calfan (Agnès), Alain Janey (Jacques), Ketty France (signora Girard), Louis Maïss (signor Girard), Sandra Fratellini (giovane donna), Jacqueline Rouillard (signora Louise), Renée Gardès, Billy Bourbon (l'ubriacone), Micha Bayard (segretaria di Bourget), Claude Massot (cameriere), Jane Beretta (sesta comare), Magali Clément (Irène), Jean-Pierre Lorient (vecchio), Emile Coryn, Sylvie Delalande, Denise Péronne, Luc Delhumeau (autista furioso), Tino Fratellini, Gino Fratellini, Jean-Pierre Helga (Bourget), Mad Letty (la madre superiora), Marie Marc (la nonna), Rolph Zavatta (lo svizzero); Prod.: Paul Claudon per CAPAC, Les Productions de la Guéville, Madeleine Films; Pri. pro.: maggio 1969 ■ 35mm. D:

87'. Versione francese / French version ■ Da: Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinema ■ Restaurato nel 2010 da Studio 37, Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinema e Fondation Groupama Gan pour le Cinema

Il cinema comico è nato in Francia con il cinema e con Méliès. Qui rinasce con Pierre Etaix. La lunga ascesa, paziente e ragionata, di questo cineasta, è un fenomeno particolare. Senza smargiassate né buchi nell'acqua, senza pubblicità abusiva, senza scandalo né pettegolezzi, Pierre Etaix ha conquistato il suo pubblico. Non ha segreti, se non il talento dovuto ad una sensibilità esacerbata, una visione acuta del mondo e delle persone... e l'amore per il genere umano. Se *Le Soupirant* era un omaggio al cinema muto, *Yo Yo* un'analisi sull'ambizione e *Tant qu'on a la santé* una critica vigorosa del falso progresso (la società cosiddetta dei consumi), *Le Grand amour* ritorna alla misura umana, quella della poesia, del sogno e della lotta dell'uomo contro il conformismo.

Siamo lontani, qui, dalla commedia all'americana, che è apprezzabile e apporta molto all'arte del cinema. *Le Grand amour* ha il merito della semplicità, quella dei ricchi di spirito. Tutto si svolge su questa fragile frontiera che separa il sogno dalla realtà, l'evasione dal condizionamento. (...) Pierre Etaix e Jean-Claude Carrière hanno tracciato un quadro, tenero e feroce insieme, della vita familiare, senza processi né requisitorie, e soprattutto, il che è assolutamente rimarchevole, senza nessun prestito da opere preesistenti. Se è lecito inventare il termine



di “nouvelle vague comica” è proprio a *Grand amour* che questa definizione calza a pennello. Si chiacchiera un po’ di più in questo film rispetto ai precedenti di Pierre Etaix. Si chiacchiera, non solo nel dialogo, ma anche nelle immagini, e le gag non sono una lotta fra l’uomo e l’oggetto (Chaplin, Keaton, gli eroi di Mack Sennett) ma fra i personaggi e la loro immaginazione. Meglio, si sollecita lo spettatore ad entrare nel gioco, a lasciarsi andare, ad aggiungervi anche la propria immaginazione, insomma a ritrovare se stesso sullo schermo. (...) *Le Grand amour*, d'altronde, trabocca d'invenzioni, di immagini nuove, come quella strada di campagna dove le automobili sono sostituite da dei letti, dove gli occupanti sognano o hanno incubi e anche entrano in collisione, come le fasi successive del matrimonio, etc. Pierre Etaix, invece di utilizzare degli attori sperimentati (a parte se stesso, Annie Fratellini e la giovane attrice della Comédie Française Nicole Calfan) si è dilettato a far recitare tutti i ruoli secondari a degli artisti del circo “che conoscono meglio i gesti della vita”: Rolph Zavatta, Louis Maïs, Loriot, che hanno il vantaggio di comprendere subito ciò che ci si attende da loro. Un grande film? Un film unico nel suo genere, una scoperta, un brano di tenerezza e di calore. Samuel Lachize, *Heureux les riches* d'esprit..., “l'Humanité”, 19 marzo 1969

Comic cinema was born in France with the advent of film and Méliès. And reborn in France with Pierre Etaix. The long patient and carefully thought out ascension of this filmmaker, is a real phenomenon. With no need for swashbuckling or swordplay, scandal or gossip, Pierre Etaix has captured his audience. He has no particular secret, apart from the talent due to a heightened sensibility, an acute vision of the world, of people... and love for the human race. If Le Soupirant was a tribute to silent cinema, Yo Yo an account of ambition and Tant qu'on a le santé a vigorous critique of false progress (the so-called consumer society), Le Grand amour returns to a more human scale, that of poetry, dream and man's struggle against conformity.

We are far away from “American” style comedy, which has much to commend it, and which has contributed so much to the art of film. Le Grand amour is distinguished by a certain simplicity, that of the rich in spirit. Everything unfolds on that fragile border which separates dream from reality, escape from conditioning. (...) Pierre Etaix and Jean-Claude Carrière have constructed a portrait of family life that is both tender and blistering, eschewing showiness and, above all, what is really remarkable, without any borrowing from existing films. If one invented the term “comic new wave”, Grand amour

would suit it perfectly. There is more talk than in Pierre Etaix previous films. Talk, not only in the dialogue, but in visuals, and the gags are not a battle between man and object (as with Chaplin, Keaton, Mack Sennett's protagonists), but rather between the characters and their imaginations. Best better, the viewer is pulled in and enticed to let himself go, to use his own imagination...in fact, to find himself on the screen. (...) Le Grand amour is also brimful of visual invention, such as the country road where cars are replaced by beds, whose occupants dream or have nightmare and even collide with one another, or the successive phases of the protagonists' marriage, etc. Pierre Etaix, rather than use seasoned actors (apart from himself, Annie Fratellini and the young actress from La Comédie Française, Nicole Calfan), has, for the supporting roles, opted to employ circus performers “who are more conversant with everyday gestures”: Rolph Zavatte, Louis Maïs, Loriot, etc., who have the advantage of immediately understanding what is required of them.

A great film? A film unique of its kind, a discovery, a morsel of tenderness and warmth.

Samuel Lachize, Heureux les riches d'esprit..., “l'Humanité”, 19 March 1969

WORLD CINEMA FOUNDATION 2010

La World Cinema Foundation è una naturale estensione del mio amore per il cinema. Nel 1993, insieme ai miei colleghi registi abbiamo costituito la Film Foundation per contribuire alla salvaguardia del cinema americano. Molto è stato fatto e molto resta ancora da fare, ma la Film Foundation ha gettato le basi su cui è possibile continuare a costruire e credo che oggi esista finalmente una consapevolezza del restauro cinematografico. La World Cinema Foundation è stata creata per aiutare i Paesi in via di sviluppo a salvaguardare il loro patrimonio cinematografico. Vogliamo contribuire a rafforzare e a sostenere il lavoro degli archivi di tutto il mondo e fornire una risorsa ai Paesi che non dispongono delle competenze o delle strutture tecniche per operare in modo indipendente. È per me un onore essere affiancato nel Consiglio direttivo da Fatih Akin, Souleymane Cissé, Guillermo Del Toro, Stephen Frears, Alejandro Gonzales Iñárritu, Abbas Kia-

The World Cinema Foundation is a natural expansion of my love for movies. Seventeen years ago, together with my fellow film-makers, we created The Film Foundation to help preserve American cinema. Much has been accomplished and much work remains to be done, but The Film Foundation has created a base upon which we can build. There is now, I believe, a film preservation consciousness. The World Cinema Foundation is being created to help developing countries preserve their cinematic treasures. We want to help strengthen and support the work of international archives, and provide a resource for those countries lacking the archival and technical facilities to do the work themselves. I am honoured to be joined on the Advisory Board of by Fatih Akin, Souleymane Cissé, Guillermo Del Toro, Stephen Frears, Alejandro Gonzales Iñárritu, Abbas Kiarostami, Deepa Mehta, Ermanno Olmi, Raoul Peck, Cristi Puiu, Walter Salles,

rostami, Deepa Mehta, Ermanno Olmi, Raoul Peck, Cristi Puiu, Walter Salles, Abderrahmane Sissako, Elia Suleiman, Bertrand Tavernier, Wim Wenders, Kar Wai Wong, Zhuangzhuang Tian e da altri registi che condividono con noi questo obiettivo.

Abderrahmane Sissako, Elia Suleiman, Bertrand Tavernier, Wim Wenders, Wong Kar Wai, Tian Zhuangzhuang and other filmmakers who share the common goal.

Martin Scorsese, Presidente

Martin Scorsese, Chairman

WORLD CINEMA FOUNDATION

OFFICIAL SPONSORS:



Cartier



GIORGIO ARMANI

KÉT LÁNY AZ UTCÁN

Ungheria, 1939 Regia: André De Toth

■ T. let.: Due ragazze sulla strada; Sog.: Rezső Török, Tamás Emöd; Scen.: André De Toth; F: Károly Vass; Mo.: Zoltán Kerényi; Scgf.: Márton Vincze; Co.: Gizella Langermann; Mu.: Szabolcs Fényes; Su.: István Lázár; Int.: Bella Bordy (Torma Vica), Mária Tasnádi Fekete (Kártély Gyöngyi), Piroska Vaszary (Pletyus), Gyula Csontos (Filc Bácsi), Andor Ajtay (Csiszár István), Károly Kovács (Lali), György Dénes (Völegény), László Földényi, Piri Ádám, Vali Rácz, Lajos Köpeczi Boócz; Prod.: Béla Lévy per Hunnia Filmgyár / Photophon film Kft.; Pri. pro.: 4 ottobre 1939 ■ 35mm. D.: 85'. Bn. Versione ungherese con sottotitoli inglesi e francesi / Hungarian version with english and french subtitles ■ Da: Magyar Nemzeti Filmarchivum (Hungarian National Film Archive) ■ Restaurato dalla Cineteca di Bologna e World Cinema Foundation presso il Laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo camera originale 35mm e dai negativi suono nitrato conservati presso il Magyar Nemzeti Filmarchivum. Il restauro digitale ha prodotto un nuovo negativo 35mm / Print restored by Cineteca di Bologna and World Cinema Foundation at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original 35mm camera and sound nitrate negatives preserved at the Magyar Nemzeti Filmarchivum. The digital restoration produced a new 35mm internegative.

André De Toth era un grande regista, a cui dobbiamo alcune opere straordinarie (che risalgono al periodo ungherese) e molti capolavori. Lottò per realizzare film ambiziosi e si rifiutò di lavorare sotto contrat-

to per gli studios, rivelando così un raro amore per la libertà [...]

Un giorno, durante una proiezione di *Round Midnight*, De Toth mi disse: "Mi hai fatto piangere. Ed è dura piangere quando si ha un occhio solo".

Mi confortava e mi incoraggiava. Non usava mai parole amare, non avrebbe mai detto qualcosa come "Il cinema era migliore quando io facevo film". Era ancora curioso, di ampie vedute; si batté per l'American Cinémathèque sull'Hollywood Boulevard [...]

"Siamo come passeggeri in viaggio a tutta velocità sulle autostrade della comunicazione" scrisse. "È la stessa strada dal 1895, è solo resa più scivolosa dal sudore e dal sangue, e ha più crepe: ciascuna di queste è un sogno infranto. Questi ultimi cent'anni sono stati terribili, ma ce ne siamo goduti ogni singolo minuto. Finché sopravviverà questa febbre, questo amore per il cinema, nulla cambierà mai". Sui suoi set era appeso un grande cartello: "I drammi dovrebbero accadere davanti alla macchina da presa, non dietro", e un altro che recitava: "La tecnologia non sostituirà mai il cervello e l'intelligenza".

Bertrand Tavernier

André De Toth was a great film-maker, we are indebted to him for a number of extraordinary films (dating back to his first Hungarian works) and many masterpieces. He fought to make ambitious films and refused to work under a studio contract, thus showing a rare desire for freedom (...)

One day, following a screening of Round

Midnight, De Toth told me, "You made me cry. And it's hard to cry when you only have one eye."

He comforted and supported me. He was never bitter, he would never have said something like: "Cinema was better when I was making films". He remained curious, open-minded; he battled for the American Cinémathèque on Hollywood Boulevard (...)

"We're like passengers driving at full speed on the new highways of communication", he wrote. "It's the same road since 1895, only it's slipperier because of the sweat and the blood and with more cracks: each of them a broken dream. These past hundred years have been terrible, yet we've enjoyed every single minute of them. As long as this fever, this love for making films survives, nothing will ever change". On his sets, one big sign read, "Drama should occur in front of the camera, not behind it", another, "Technology will never replace brains and intelligence".

Bertrand Tavernier

EL-FALLÂH EL-FASÎH

Egitto, 1970 Regia: Shadi Abdel Salam

■ Tr. let.: Il contadino eloquente; Sog.: Shadi Abdel Salam; Scen.: Shadi Abdel Salam; F: Mostafa Emam; Mo.: Kamal Abou El Ella; Int.: Ahmed Marei (il contadino), Ahmed Enan, Ahmed Hegazi (Thutenakht); Prod.: Shadi Abdel Salam; ■ 35mm. D.: 20'. col. Versione araba con sottotitoli in inglese e francese / Arab version with French and English subtitles ■ Da: Egyptian Film

Centre ■ Restaurato nel 2010 dalla Cineteca di Bologna e World Cinema Foundation presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo camera originale 35mm e dai negativi suono nitrato conservati presso l'Egyptian Film Centre di Giza. Il restauro digitale ha prodotto un nuovo negativo 35mm. Un ringraziamento speciale alla Biblioteca Alessandrina per il suo supporto / Restored in 2010 by World Cinema Foundation and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, using the original 35mm camera and sound negatives preserved at the Egyptian Film Center in Giza. The digital restoration produced a new 35 mm internegative. Special thanks to the Bibliotheca Alexandrina

Basato su uno dei più importanti testi letterari del Medio Regno, il periodo classico della letteratura egiziana, *Il contadino eloquente* è una mescolanza di racconto popolare-allegorico e poesia. La storia si svolge tra il 2160 e il 2025 AC. Quando il contadino Khun-anup finisce con il suo asino nelle terre del nobile Rensi, i suoi beni vengono confiscati ed egli è ingiustamente accusato di furto. Khun-anup presenta allora una supplica a Rensi che è così colpito dall'eloquenza del pastore da riferire al re la straordinaria scoperta. Il re capisce che il contadino ha subito un torto ma rimanda la sentenza per poter godere ancora della sua eloquenza. Il contadino presenta ben nove suppliche prima di vedersi finalmente restituire i suoi beni.

Based on one of the major literary texts survived from the Middle Kingdom, the classical period of Egyptian literature, The Eloquent Peasant is a combination of a morality/folk tale and a poem. The events are set between 2160 and 2025 BC. When the peasant Khun-anup and his donkey stumble upon the lands of the noble Rensi, the peasant's goods are confiscated and he's unjustly accused of theft. The peasant petitions Rensi who is so taken by the peasant's eloquence that he report his astonishing discovery to the king. The king realises the peasant has been wronged but delays judgement so as to he can hear more of his eloquence. The peasant makes a total of nine petitions until finally, his goods are returned.

TITAS EKI NADIR NAAM

India, 1973 Regia: Ritwik Ghatak

■ Tr. let.: Un fiume chiamato Titas; Sog.: Advaita Malla Burman; Scen.: Ritwik Ghatak, Advaita Malla Burman; F.: Baby Islam; Mo.: Basheer Hussain; Mu.: Ustad Bahadur Khan; Int.: Fakrul Hasan Bairagi (Nibarani), Narain Chakraborty (Moral), Banani Choudhury, Kabari Choudhury (Rajar Jhi), Chetana Das, Roushan Jamil (madre), Probir Mitra (Kishore), Ritwik Ghatak (Tilakchand), Shafikul Islam (Ananta), Rani Sarkar (Mungli), Sirajul Islam (Magan Sardar), Sufia Rustam (Udaytara), Rosi Smad (Basanti); Prod.: Habibur Rahman Khan; ■ 35mm. D.: 158'. Bn. Versione bengalese con sottotitoli francesi e inglesi/ Bengali version with French and English subtitles ■ Da: Ribatan Ghatak/Ritwik Memorial Trust; National Film Archive of India; Bundesarchiv-Filmarchiv ■ Restaurato nel 2010 dalla Cineteca di Bologna e World Cinema Foundation presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi camera e suono 35mm e da una copia positiva fornita dal Ritwik Memorial Trust e conservata al National Film Archive of India. Essendo il negativo originale incompleto ed alcuni rulli seriamente danneggiati, sono stati utilizzati anche un intermediato combinato ed una copia positiva forniti dal Bundesarchiv-Filmarchiv. Il restauro digitale ha prodotto un nuovo negativo 35mm / Restored in 2010 by World Cinema Foundation and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, using the camera and sound negatives and a positive print provided by the Ritwik Memorial Trust and held at the National Film Archive of India. As the original negative is incomplete and some reels were severely damaged, a combined lavender and a positive print provided by the Bundesarchiv-Filmarchiv were also used. The digital restoration produced a new 35 mm internegative.

Per un diciottenne cresciuto a Nuova Delhi, studente di cinema, cinefilo o semplicemente snob, era scontato andare in estasi per il regista Ritwik Ghatak e passare ore interminabili nella mensa dell'Università di Delhi a discutere dei suoi film, del suo alcolismo e infine della sua morte per tubercolosi. Scrittore e regista "d'avanguardia", Ghatak aveva colpito l'immaginazione di molti di noi che avevano sempre in tasca il *Libretto rosso* di Mao e lo citavano generosamente a comando (in inglese). In fin dei conti Ghatak (che era iscritto al partito comunista) non aveva forse filmato

l'estrema povertà e l'estinzione culturale dei bengalesi per mano dell'imperialismo? A causa del clamore politico che circondava gran parte della sua produzione, i film in sé – contrariamente alla personalità e all'impegno politico dell'autore – finirono paradossalmente per essere trascurati dalla legione dei suoi ammiratori più convinti (me compresa!).

Fu solo anni dopo, quando vidi il suo film epico *Un fiume chiamato Titas*, che mi esaltai per motivi radicalmente diversi. Il film è opera di puro genio. Elegia appassionata di una cultura morente, mi commosse profondamente e continua ancora oggi a ossessionarmi. Ispirato al celebre romanzo bengalese di Advaita Barman e adattato dallo stesso Ghatak, *Un fiume chiamato Titas* racconta la dura e formidabile storia di un fiume e di una cultura agonizzanti.

Deepa Mehta

If you were eighteen years old, growing up in New Delhi, a student of cinema, a cinephile or a plain film snob, it was given that you would swoon over the film-maker Ritwik Ghatak and spend endless hours in the Delhi University canteen discussing his films, his alcoholism, and his eventual death from Tuberculosis. An 'avant garde' writer and director, Ghatak had caught the imagination of many of us who carried Mao's Red Book and quoted liberally from it (in English) at the drop of a hat. After all, didn't Ghatak (a card carrying Communist) film the extreme poverty and the cultural extinction of Bengal by Imperialism? Because of the political 'din' surrounding much of Ghatak's work, ironically the work itself, as opposed to the man's personality and politics, got neglected by the legion of his die-hard fans (me included!).

It was only years later when I saw his epic, A River Called Titas, that I swooned for totally different reasons. The film is a work of pure genius. A passionate elegy for a dying culture, it moved me profoundly, and continues to haunt me to this day. Based on a novel by the Bengali author Advaita Barman and adapted for the screen by Ghatak, A River Called Titas, tells the raw and powerful story of a dying river and a dying culture.

Deepa Mehta

MEST

Kazakistan, 1989 Regia: Ermek Shinarbaev

■ Tr. let.: Vendetta; Scen.: Anatoli Kim; F.: Sergej Kosmanev; Mo.: Polina Stein; Scgf.: Elena Eliseeva; Co.: Yelena Svavilina; Mu.: Vladislav Shute; Su.: Gulsara Mukatayeva; Eff. spec.: Albert Rudachenko, Viktor Zhanov; Int.: Alexandre Pan (Sungu, il poeta), Oleg Li (King-Monk), Valentin Te (novizio), Lubove Germanova (Elza), Rasim Jakibaev (Tsai); Prod.: Habibur Rahman Khan per Kazakhfilm Studios; ■ 35mm. D.: 96'. Col. Versione russa con sottotitoli inglesi e francesi / Russian version with English and French subtitles ■ Da: Kazakhfilm Studio, Archivio di Stato della Repubblica del Kazakistan ■ Restaurato nel 2010 dalla Cineteca di Bologna e World Cinema Foundation presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi camera e suono 35mm e da una copia positiva forniti dal Kazakhfilm Studio e conservati dall'Archivio di Stato della Repubblica del Kazakistan. Uno speciale ringraziamento al regista del film per aver partecipato attivamente al restauro. Il restauro digitale ha prodotto un nuovo negativo 35mm / Restored in 2010 by World Cinema Foundation and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, using the original camera negative, the sound negative and a positive print provided by the Kazakhfilm Studio and held at the State Archive of the Republic of Kazakhstan. Special thanks to director Ermek Shinarbaev for actively participating in the restoration process. The digital restoration produced a new 35mm interneegative.

In un attacco di collera un insegnante uccide un ragazzo. Un altro ragazzo viene messo al mondo con un unico scopo: vendicare la morte del fratello. La stretta collaborazione tra il maestro kazako Ermek Šinarbaev e lo scrittore russo-coreano Anatolij Kim ha prodotto tre grandi film, il più notevole dei quali è quest'opera bellissima e sconvolgente. Una vera odissea, geografica e psicologica. Uno dei film più grandi e brutali emersi dalla nuova ondata del cinema kazako.
Kent Jones

In a rage, a teacher murders a boy. Another boy is bred, for one sole purpose: to avenge his brother's death. Kazakh master Ermek Shinarbaev's close collaboration with the Korean-Russian writer Anatoli Kim yielded three great films, the

most remarkable of which is this beautiful, profoundly unsettling film. A true odyssey, geographically and psychologically. One of the greatest films to emerge from the Kazakh New Wave, and one of the toughest.

Kent Jones

All'inizio degli anni Quaranta centinaia di migliaia di coreani che fin dall'Ottocento avevano vissuto nell'Estremo Oriente russo furono deportati da un giorno all'altro per ordine di Stalin perché considerati traditori e nemici dello Stato. Donne, bambini e vecchi vennero cacciati senza spiegazioni. Per molti anni la diaspora coreana, che ha coinvolto una popolazione di più di un milione di persone, è stata un argomento proibito. *Vendetta* è il primo film a raccontare la storia della loro tragedia.
Ermek Šinarbaev

In the beginning of the 40s, hundreds of thousands of Koreans that had lived in the Russian Far East since the XIX century were forcibly displaced overnight according to Stalin's orders. They were regarded as traitors and public enemies. Women, children, old people, were sent away with no explanation. The Korean diaspora, with a population of over a million, has been a forbidden topic for many years. Revenge is the first film telling the story of their tragedy.

Ermek Shinarbaev

...MEN FILMEN ÄR MIN ALSKARINNA

Svezia, 2010 Regia: Stig Björkman

■ Tr. ing.: *...But Film is my Mistress*; Mo.: Dominika Daubenbüchel; Interv.: Woody Allen, Olivier Assayas, Bernardo Bertolucci, Arnaud Desplechin, John Sayles, Martin Scorsese, Lars von Trier; Voce narrante: Liv Ullmann; Prod.: Stina Gardell per Mantaray Film & TV Productions, Svensk Filmindustri (SF), Ingmar Bergman Foundation/ AB Svensk Filmindustri; Pri. pro.: maggio 2010 ■ Digibeta D.: 66'. Col. Versione inglese e svedese con sottotitoli inglesi / English and Swedish version with English subtitles ■ Da: Ingmar Bergman Foundation, con il sostegno della World Cinema Foundation e per gentile cortesia di BIM distribuzione

...But Film is my Mistress tenta di cogliere la straordinaria personalità di regista di Ingmar Bergman basandosi sui dietro le quinte di otto film, da *Persona* del 1965 a *Sarabanda* del 2003. I filmati fanno parte della collezione donata da Ingmar Bergman nel 2002. Gli Archivi della Fondazione Ingmar Bergman sono stati inclusi nel 2007 nel programma dell'UNESCO Memoria del Mondo. Narrato da Liv Ullmann, il film raccoglie le parole di famosi registi per i quali Bergman è stato ed è un'influenza importante, come Woody Allen, Olivier Assayas, Bernardo Bertolucci, Arnaud Desplechin, John Sayles, Martin Scorsese e Lars von Trier. È un vivido ritratto dell'artista che considerava ogni progetto come una sfida per sé e per i suoi collaboratori, che si trattasse di attori o di colleghi dietro la macchina da presa.

...But Film is my Mistress intende offrire un esauriente e tuttavia inaspettato ritratto di Ingmar Bergman regista. È un tentativo di dipingere l'intenso ritratto di un artista all'opera, di un artigiano impegnato e spinto dalla curiosità che affrontava ogni nuovo progetto come una sfida per sé e per le persone che lavoravano al suo fianco.

Stig Björkman

Ci sono persone alle quali si pensa come a coloro che formano il tessuto del mondo dell'arte, della cultura, dello spettacolo. E sono sempre presenti, insomma. Picasso c'è sempre stato, per cent'anni, letteralmente per cent'anni. E così senza Bergman, e senza Truffaut, senza Fellini, senza Buñuel e senza Kurosawa... Insomma, sono loro che definiscono autenticamente la celluloido, le macchine da presa, la luce e tutto il resto. Sono loro che hanno caratterizzato tutto ciò come arte. E poi questo dono se ne va, ed è terribile.
Woody Allen

Chiunque sia stato adolescente negli anni Cinquanta o Sessanta e avesse voluto fare film, non poteva non essere influenzato da Bergman.
Martin Scorsese

La gente diffida dei film di Bergman dicendo: "Sono film per adulti dei ceti alti"... Mai, mai! "Fa paura ai bambini". Benissimo! È primitivo, come i film girati nel 1910, nel 1920. È chiaro che per tutta la vita è rimasto fedele al cinema muto. Poi,

con il sonoro i personaggi si sono messi a dire grandi cose, certo. Ma l'azione è pura roba da film muto, per me.
Arnaud Desplechin

...But *Film Is My Mistress* is an attempt to capture Ingmar Bergman's extraordinary filmmaker persona based on behind-the-scenes footage from eight movies, from *Persona* in 1965 to *Saraband* in 2003. The behind-the-scenes footage is part of the collection donated by Ingmar Bergman in 2002. The Ingmar Bergman Foundation Archives was inscribed on UNESCO's Memory of the World Register in 2007. Guided by Liv Ullmann and with commentaries from a number of prominent filmmakers for whom Bergman is and remains an important influence – such as Woody Allen, Olivier Assayas, Bernardo Bertolucci, Arnaud Desplechin, John Sayles, Martin Scorsese and Lars von Trier, the film provides a vivid portrait of the artist who

in each new project found a challenge for himself and for the people he worked with – both actors and colleagues behind the camera.

...But *Film Is My Mistress* aims to give a comprehensive yet unexpected portrayal of Ingmar Bergman the filmmaker. It's an attempt to paint a vivid picture of an artist at work, that of the committed craftsman driven by curiosity who approached each new project as a challenge – for himself and for the people he worked with.
Stig Björkman

There are certain people you think of that make up the fabric of the art world, of culture, of show business. And they're just there all the time, you know. Picasso was always there, for a hundred years, an actual hundred years. And so with no Bergman, and no Truffaut, and no Fellini, no Buñuel, and no Kurosawa, you know, they are the ones that really define celluloid, the cam-

eras and the light and all that. They are the ones who defined it as art. All that gift goes, and it's terrible.
Woody Allen

If you were alive in the 50s and the 60s and of a certain age, a teenager on your way to becoming an adult, and you wanted to make movies, I don't see how you couldn't be influenced by Bergman.
Martin Scorsese

When people feel on their guard against Bergman films, saying: "His films are for adults for the upper class." Never... Never! It scares children. Great! It's primitive, like the films that were made in 1910, in 1920. You can see he's been faithful to the silent movie all his life. Later, in the talkies, characters said great things, yes. But the action is pure silent movie stuff, to me, as I watch them.
Arnaud Desplechin



Didascalìa, *dida dida*



IL PRIMO JOHN FORD

Early John Ford

Programma a cura di / Programme curated by
Peter von Bagh e **Guy Borlée**,
con la collaborazione di / In collaboration with
Caitlin Robertson e
Schawn Belston
(Twentieth Century Fox)

INTRODUZIONE A JOHN FORD

La nostra è una causa nobile. Non sarebbe ora di eliminare una volta per tutte il sospetto che la produzione muta di Ford sia soprattutto un'indifferenziata preparazione ai veri risultati ottenuti in seguito? Le opinioni al riguardo sono discordanti, e ricordo con un brivido l'ingenua e ignorante definizione che inizialmente diedi io stesso affermando che *Steamboat Round the Bend* (1935, ben diciotto anni dopo la prima regia) segnava la fine di "John Ford prima di John Ford". Il che potrebbe anche essere vero se si scegliesse di ignorare le tante dimensioni dell'opera di Ford e ci si limitasse a considerarlo un poeta bucolico.

Nei primi film di Ford le emozioni forti passano attraverso un personaggio: si pensi allo sguardo malinconico e profondo di Harry Carey, uomo in perfetta sintonia con il paesaggio (*Straight Shooting*, 1917) o immerso in immagini strane ed eccentriche – ben prima della famosa influenza di Murnau – di *Hell Bent* (1918), film che si apre con un dipinto (per la prima volta?). Anche se la maggior parte dei venticinque Ford con Carey è andata perduta, quelli che abbiamo a disposizione innalzano Carey alla statura di Fonda o Wayne come eroe fordiano per eccellenza. E possiamo rilevare altre tendenze decise: il delizioso repertorio della vecchia America di *Just Pals* (1920, con Buck Jones); la nascita di una nazione narrata in *The Iron Horse* (1924), con il suo sottofondo storico e le oscure forze mistiche nel mezzo della ricerca della luce; la tragicommedia e l'estrema ironia di *3 Bad Men* (1926), che unisce il sublime e il quotidiano in una maniera che uguaglia quasi tutti i film più tardi del regista.

Il West muto non è dunque solo un preludio ai grandi western del Ford maturo. Non è irrilevante neppure la capacità del regista di cimentarsi con tutti i generi, spaziando da tonalità e tocchi impressionisti di irresistibile commedia (*Riley the Cop*, 1928) ai "film alla Murnau", che conseguono una notevole profondità di tragica alienazione in *Hangman's House* (1928), gravato dal peso dei peccati del passato, o un'accentuata stilizzazione in *Four Sons* (1928), che a seconda dei gusti può essere visto come una vetta del melodramma o un eccesso di estetismo.

Il primo periodo sonoro – visto raramente e ugualmente affascinante – ci fa intravedere quanto sarebbe stata diversa la carriera di Ford se alla fine degli anni Trenta *Stagecoach* non avesse deciso il suo destino. *Salute* (1929), il primo film di Ford su West Point, rivela la sua conoscenza di un altro mondo, quello dello

INTRODUCTION TO JOHN FORD

Our cause is noble. Isn't it time to eliminate once and for all the deep suspicion that Ford's silent output was mainly an undifferentiated preparation for his real achievement that came later? Opinions differ about that, but I remember, shuddering, my own earliest, innocent and ignorant definition according to which Steamboat Round the Bend (1935, a full 18 years after the first film Ford directed) marked the end of "John Ford before John Ford". Which it might well be, if you leave out most dimensions of Ford's work and see him only as a bucolic poet.

Ford's early work carries a strong emotion through an individual – Harry Carey's deep, melancholy eyes, a man at one with the landscape (Straight Shooting, 1917). Or the eccentric, strange images, well before the famous influence of Murnau, in Hell Bent (1918), a film that opens with a painting - is that a first? Even if most of the 25 films Ford made with Carey are beyond human reach today, those we can see elevate Carey to the heights of Fonda or Wayne as the definitive Ford hero. And we can find other strong tendencies – the loving Americana of Just Pals (starring Buck Jones, 1920); the birth of a nation story that is The Iron Horse (1924), with its deep undertones of history and its dark mystical forces in the midst of the search for light; the tragicomedy and deeper ironies of 3 Bad Men (1926), combining the sublime and the everyday in a way that matches almost any of Ford's later films.

This silent West is thus not only a prolegomenon to Ford's own great Westerns to come. His all-around, all-genre work is hardly irrelevant either, ranging from impressionist touches and tonalities of irresistible comedy (Riley the Cop, 1928) to his "Murnau films", which reach a remarkable depth of tragic alienation in Hangman's House (1928), burdened with carrying the sins of the past, and the heightened stylization of Four Sons (1928), a high point of melodrama or an excess in style, according to one's tastes.

The rarely seen - and equally fascinating - early sound period lets us glimpse how different a career Ford could have developed, if Stagecoach had not defined his destiny at the end of the 1930s. At the beginning, Salute (1929), Ford's first West Point film, reveals his wisdom about yet another field of life, sports. Submarine Patrol and Airmail (1932), seeming to be about war and "adventure", have shattering moments about loneliness,

sport. *Submarine Patrol* e *Airmail* (1932), che apparentemente trattano di guerra e di "avventura", si soffermano per alcuni struggenti istanti sulla solitudine degli uomini alla ricerca di se stessi di fronte alla morte. Il capolavoro conclusivo di quel periodo, *Pilgrimage* (1933), ci ricorda che Ford non fece solo film irlandesi-gallese ma, come Frank Borzage in quegli stessi anni, concepì uno strano gruppo di opere che non sono tanto i suoi "film tedeschi" quanto film ambientati in Germania: *Pilgrimage*, *Riley the Cop*, *Four Sons*.

Concentrandoci sulla parte meno nota dell'opera di John Ford potremmo ricordare che le stesse considerazioni sono applicabili anche a Bergman e Kurosawa, per fare due esempi. Le loro carriere giovanili sono raramente oggetto di studio e discussione, pur comprendendo film che aprono strade forse non seguite fino in fondo ma che mettono comunque in luce intenzioni molto personali e originali. Questo vale per tutti i film (o frammenti di film) di Ford risalenti a quel periodo e giunti fino a noi, compresi ventitré muti: ciascuno di essi ha una propria identità e non è meno memorabile delle opere più tarde che possono sembrare più "perfette" o sono maggiormente viste e conosciute.

Peter von Bagh

men searching for who they really are in the presence of death. The concluding masterpiece of this period, Pilgrimage (1933), reminds us that Ford made not only Irish-Welsh films but, like Frank Borzage during the same years, conceived a strange group of films that are not so much his "German films" as they are films that take place in Germany: Pilgrimage, Riley the Cop, Four Sons.

As we focus on this less well-known part of John Ford's life work, we might remember that the same situation also holds true for Bergman and Kurosawa, to take two examples: their early careers are seldom discussed, but include films that perhaps didn't lead anywhere in an obvious way, but nonetheless show highly personal and original initiatives. This applies to all Ford's existing films (or the existing fragments) from this period - there are 23 silents - each has its own identity and is no less memorable than the later ones that may seem more "perfect" or are more widely seen.

Peter von Bagh



Didascalìa, dida dida

Se non diversamente indicato, i testi sui film sono di Joseph McBride, il cui libro *Searching for John Ford* (St. Martin's Press, New York, 2001) sarà ristampato nel febbraio del 2011 con University Press of Mississippi.

All the notes on films are written by Joseph McBride, whose book Searching for John Ford (St. Martin's Press, New York, 2001) will be reprinted in February 2011 by the University Press of Mississippi.

STRAIGHT SHOOTING

Stati Uniti, 1917 Regia: John Ford (Jack Ford)

■ T. it.: *Centro!*; Scen.: George Hively; F.: George Scott; Int.: Harry Carey (Cheyenne Harry), Molly Malone (Joan Sims), Duke Lee ("Thunder" Flint), Vester Pegg ("Placer" Fremont), Hoot Gibson (Danny Morgan), George Berrell (Sweetwater Sims), Ted Brooks (Ted Sims), Milt Brown (Black-Eyed Pete); Prod.: Butterfly-Universal; Pri. pro.: 27 agosto 1917 ■ 35mm. L. or.: 5 bobine. L.: 1238 m. D.: 68' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna, in collaborazione con Nederlands Film-museum ■ Restauro nel 1995 in collaborazione con l'Istituto Regionale per i Beni Culturali della Regione Emilia-Romagna / Restored in 1995 in collaboration with Region Emilia Romagna

Straight Shooting fu ritrovato nel 1996. Caratterizzato da una maestria sorprendente in un regista ventitreenne, rivela una sottile padronanza della narrazione per immagini. Lo stile di Ford è già riconoscibile; nel film di debutto sono presenti alcuni dei temi visivi che verranno esplorati nei capolavori della maturità, come *Stagecoach* (*Ombre rosse*, 1939) e *The Searchers* (*Sentieri selvaggi*, 1956). L'intreccio di *Straight Shooting*, basato su una guerra tra allevatori e fattori, suona fin troppo familiare essendo stato sfruttato da molti western girati prima e dopo, e l'interpretazione è talvolta guastata dal ricorso eccessivo a cliché melodrammatici; ma Ford si accosta al tema con una forza e una raffinatezza che a novant'anni di distanza rendono il film ancora appassionante ed emotivamente coinvolgente. Fin dalla prima inquadratura sappiamo di trovarci nelle mani di un regista nato, dotato di un senso della composizione fresco e vivido. *Straight Shooting* già esemplifica l'eloquente descrizione fatta da Andrew Sarris, secondo il quale lo stile visivo di Ford "evolve quasi miracolosamente verso una doppia visione un cui un evento è colto in tutta la sua vitale immediatezza e simultaneamente nella sua immaginifico ricordo all'orizzonte della Storia". In parte frutto dell'abitudine quasi religiosa di Ford di considerare la vita quotidiana dal pun-

to di vista dell'eternità, questo dualismo della sua visione del mondo spiega la profondità data al personaggio di Cheyenne Harry (Harry Carey) in *Straight Shooting*, un sicario che rinuncia a uccidere quando si trova davanti una famiglia di frontiera in difficoltà. Dal punto di vista tematico, il film inaugura uno degli interessi dominanti dell'opera di Ford, il conflitto tra nomadismo e stabilità, o quello che, in un contesto più ampio, *The Man Who Shot Liberty Valance* (*L'uomo che uccise Liberty Valance*, 1962) definirà come conflitto tra "natura selvaggia" e "giardino della civiltà". Ma il doppio finale di *Straight Shooting* [dovuto al rimontaggio dopo la prima uscita] sembra particolarmente adatto a esprimere l'io scisso del giovane regista. (da *Searching for John Ford*)

Straight Shooting was rediscovered in 1966. A remarkably assured work for a twenty-three-year-old director, Straight Shooting displays a sophisticated command of pictorial storytelling. Ford's style is already recognizably his own; some of the themes and visual motifs he would explore in his mature masterpieces, such as Stagecoach and The Searchers, are present in his feature debut. Straight Shooting's plot about a range war between cattlemen and ranchers may be overly familiar from hundreds of other Westerns made before and after it, and some of the acting is marred by overdependence on melodramatic clichés; but the vigor and subtlety of Ford's approach keep the movie entertaining and emotionally affecting more than ninety years after it was made. From the opening shot, we know we are in the hands of an innate filmmaker with a fresh, painterly sense of composition. Straight Shooting already exemplifies Andrew Sarris's eloquent description of Ford's visual style as one that "evolved almost miraculously into a double vision of an event in all its vital immediacy and yet also in its ultimate memory image on the horizon of history." Stemming in part from Ford's quasi-religious habit of seeing everyday life from the perspective of eternity, this duality in the director's vision of

the world helps account for the depth he brings to the character of Cheyenne Harry (Harry Carey) in Straight Shooting, a wandering outlaw who throws in his hand with a beleaguered frontier family. Thematically, Straight Shooting inaugurates one of the dominant concerns of Ford's work, the conflict between wandering and stability, or what The Man Who Shot Liberty Valance would define in a larger context as the conflict between "wilderness" and the "garden" of civilization. But Straight Shooting's dual ending [due to recutting after its first release] seems peculiarly appropriate as an expression of its budding director's divided self. (from Searching for John Ford)

THE SECRET MAN

Stati Uniti, 1917 Regia: John Ford (Jack Ford)

■ T. it.: *L'uomo segreto*; Sog.: George Hively; Scen.: George Hively; F.: Ben Reynolds; Int.: Harry Carey (Cheyenne Harry), Morris Foster (Beauford), Elizabeth Jones (sua figlia), Vester Pegg (sceriffo), Elizabeth Sterling (Molly), Bill Gettinger (caporeparto), Steve Clemente (Pedro); Prod.: Butterfly-Universal; Pri. pro.: 1 ottobre 1917 ■ 35mm. L. or.: 5 bobine. L.: 376 m. (bobine 2 e 4) D.: 14' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress ■ Conservato nel 1983 da un positivo nitrato della Public Archives of Canada/Dawson City Collection / preserved in 1983 from a nitrate positive in the Public Archives of Canada/Dawson City Collection

Frammento superstite del secondo film con Harry Carey, *The Secret Man* anticipa, con il suo titolo, *The Quiet Man* (*Un uomo tranquillo*, 1952), suggerendo le profondità nascoste che Ford stava già esplorando con i suoi enigmatici eroi. Questo spezzone visivamente ambizioso, che evidenzia un talento già maturo per la composizione, rivela un intreccio che anticipa quello che il regista considerava il proprio preferito tra i suoi film muti, la pellicola perduta del 1919 con Harry Carey dal titolo *Marked Men*, una versione



BUTTERFLY Presents

Harry Carey

in

STRAIGHT SHOOTING

Copyright MCMXVII by
UNIVERSAL FILM MFG.
Carl Laemmle, President

Didascalia, dida dida

Didascalia, dida dida

del romanzo breve di Peter B. Kyne *The Three Godfathers*, poi adattato da Ford nel western in Technicolor del 1948 *3 Godfathers (In nome di Dio)* con John Wayne. In *The Secret Man* il fuorilegge Cheyenne Harry (Carey), uno dei “buoni cattivi” tanto amati da Ford, si imbatte in una ragazzina (Elizabeth Jones) che sta morendo di sete dopo l’incidente di una diligenza e la salva, anche se sa che questo gli costerà la libertà.

“[...] una generosa quantità di scene pittoresche immerse nel sole della California [...]” – “Moving Picture World”, 1917

A surviving fragment of Ford's second feature with Harry Carey, The Secret Man has a title that points forward to The Quiet Man, suggesting the hidden depths that Ford was already exploring in his enigmatic heroes. This visually-spacious footage, displaying Ford's already-ripened gift for composition, offers tantalizing glimpses of a plot that anticipates Ford's own favorite of his silent films, the lost 1919 Carey feature Marked Men, a version of Peter B. Kyne's novella The Three Godfathers, later filmed by Ford as the 1948 Technicolor Western 3 Godfathers, starring John Wayne. In The Secret Man, Carey plays an outlaw, one of Ford's cherished “good bad men,” who finds a little girl (Elizabeth Jones) dying of thirst after a stagecoach accident. Cheyenne Harry

rescues the child, even though he knows that doing so will cost him his freedom.

“... a generous lot of picturesque scenes, flooded with California sunshine . . .” – “Moving Picture World”, 1917

BUCKING BROADWAY

Stati Uniti, 1917 Regia: John Ford (Jack Ford)

■ T. it.: *All'assalto del viale*; Scen.: George Hively; F.: John W. Brown; Int.: Harry Carey (Cheyenne Harry), Molly Malone (Helen Clayton), L. M. Wells (Ben Clayton, suo padre), Vester Pegg (Thornton, un compratore di bestiame); Prod.: Harry Carey per Butterfly-Universal; Pri. pro.: 24 dicembre 1917 ■ 35mm. L. or.: 5 bobine. L.: 1213 m. D.: 59' a 20 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film ■ restaurato da un positivo nitrate / restored from a nitrate positive

Riscoperto in Francia nel 2000, *Bucking Broadway* è una tumultuosa commedia drammatica girata da Ford nel suo primo anno di regia e già mostra la sua capacità ingegnosa di trovare inflessioni originali in situazioni western elementari. Come disse a Peter Bogdanovich, “Era piuttosto insolito, all’epoca: invece di cavalcare in un paesaggio western, i personaggi galoppavano su e giù per Broadway, a briglia sciolta, incrociandosi continuamente. Ar-

rivammo nel centro di Los Angeles e facemmo cavalcare i cowboy per le strade, precedendoli con un’auto su cui era stata piazzata una cinepresa. E non scivolò neanche un cavallo”.

Il Cheyenne Harry di Harry Carey interpreta un cowboy respinto e abbandonato che con la sua mandria segue l’ex fiamma Helen (Molly Malone) fino a New York. Pesce fuor d’acqua nella grande metropoli, Harry affascina però con il suo buon carattere e la sua schiettezza una truffatrice che lo aiuta a trovare Helen. Dopo aver scoperto quanto l’amata sia infelice con il suo sgradevole fidanzato (Vester Pegg), Harry arruola i suoi amici cowboy per trarla in salvo. Segue una formidabile mischia spesso filmata in piani sequenza ai vari livelli di un albergo, anticipando le elaborate *mises en scène* di Jacques Tati. Il casuale ritrovamento di *Bucking Broadway* dimostra quanto ingegnose e imprevedibili potessero essere le prime opere di Ford con Harry Carey, e suggerisce quali sorprese ci riserverebbe la riscoperta di altri film così felicemente congegnati e semi-improvvisati.

“Jack Ford dimostra ancora una volta la sua felice abilità nel far entrare tutti gli esterni nelle scene.”

“Moving Picture World”, 1917

Rediscovered in France in 2000, Bucking Broadway is an uproarious comedy-

drama from Ford's first year as a director that already displays his ingenious ways of finding inflections in basic Western situations. As he told Peter Bogdanovich, "It was quite novel at the time - instead of riding to the rescue through Western scenery - they rode down Broadway at full tilt, weaving in and out. We went to downtown Los Angeles and rode the cowboys down the streets with a camera car ahead of them. And not a horse slipped."

Harry Carey's Cheyenne Harry plays a jilted, lovelorn cowpoke who follows his former flame, Helen (Molly Malone), to New York City with a herd of cattle. A fish out of water in the great metropolis, Harry nevertheless charms a female crook with his guileless, good-natured personality, and she helps him locate Helen. Discovering how unhappy Helen is with her unsavory fiancé (Vester Pegg), Harry enlists his cowboy friends to ride to the rescue, and a fabulous donnybrook ensues, filmed on multiple levels of a hotel set, often in long takes, anticipating the intricate mise-en-scène of Jacques Tati. The fortuitous surfacing of Bucking Broadway demonstrates how ingenious and unpredictable Ford's early work with Harry Carey could be - and suggests what surprises we might have in store if more of these delightfully-crafted, semi-improvisatory films can be found.

"Jack Ford again demonstrates his happy faculty for getting all outdoors into the scenes."

"Moving Picture World", 1917

HELL BENT

Stati Uniti, 1918 Regia: John Ford (Jack Ford)

■ T. it.: *Indemoniato*; Scen.: Jack Ford, Harry Carey; F.: Ben Reynolds; Int.: Harry Carey (Cheyenne Harry), Neva Gerber (Bess Thurston, la sua ragazza), Duke Lee (Cimarron Bill, l'amico), Vester Pegg (Jack Thurston), Joseph Harris (Beau, un bandito), M. K. Wilson, Steve Clemente; Prod.: Universal-Special Attraction; Pri. pro.: 29 giugno 1918 ■ 35mm. L. or.: 1737 m. L.: 1478 m. D.: 68' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Narodny Filmovy Archiv (Prague)

Nelle prime collaborazioni per la Universal, Ford e Harry Carey riuscirono agilmente

te a ottenere molte variazioni partendo da risorse piuttosto scarse: budget limitato, piccola compagnia di repertorio, ambientazioni spartane e trito materiale tematico, che solitamente si incentrava sulla redenzione di un "cattivo buono". In *Hell Bent*, del quale è stata riscoperta una copia con didascalie tedesche, Carey interpreta un pistolero attaccabrighe che combatte un fuorilegge per liberarne la sorella rapita. Lo sviluppo imprevisto è che Cheyenne Harry è ubriaco per tutto il film. Questo insolito tocco fordiano - segno precoce del suo caratteristico uso dell'alcol come espediente comico per liberare i suoi personaggi dai codici di condotta convenzionali - conferisce alle turbolente vicende di *Hell Bent* un senso vertiginoso e incontrollabile di esuberanza e pericolo. Carey interpreta con sapiente ironia questa inconsueta variazione del suo personaggio solitamente austero.

Appena al suo secondo anno di regia, il giovane Jack Ford mostra una notevole raffinatezza nell'orchestrare la mescolanza di toni comici e drammatici e nel consapevole omaggio visivo a uno dei suoi modelli di artista western, il magistrale pittore di frontiera Frederic Remington. *Hell Bent* comincia con un'imitazione del quadro sarcastico di Remington *A Misdeal*, che mostra il sanguinoso risultato di una partita a carte in un saloon pieno di fumo e cadaveri. Dopo il fratello Francis Ford e D. W. Griffith, Remington, Charles Russell e Charles Schreyvogel avrebbero rappresentato le principali influenze visive di Ford nella sua lunga carriera di regista western, che si estese fino agli anni Sessanta e contò cinquantaquattro film.

"Tipico film di Harry Carey, il che significa che brividi ed eccitazione sono elargiti a piene mani e che la nota fondamentale è la velocità e ancora la velocità. [...] Uno stuzzicante tono di allegria."

"Exhibitors' Trade Review", 1918

In their rapidly-turned-out early collaborations for Universal, Ford and Harry Carey were able to wring many variations from the limited budgets, small stock company, spartan settings, and habitual thematic material, which usually was centered around a "good bad man"'s redemption. In Hell Bent, which was rediscovered in a print with German intertitles, Carey plays

a rough-and-tumble gunfighter who battles an outlaw to free the man's kidnapped sister. The twist is that Cheyenne Harry spends the entire picture in a state of drunkenness. That unusual Fordian touch - an early sign of his characteristic use of alcohol as a comical device for liberating his characters from conventional codes of conduct - gives the rowdy goings-on of Hell Bent a giddy, out-of-control sense of exuberance and danger. Carey plays this unaccustomed variation in his usually dignified persona with tongue-in-cheek bravura.

In only his second year as a director, young Jack Ford shows his remarkable sophistication both in orchestrating this film's blend of comedy and drama and also in his self-conscious visual homage to one of his role models as a Western artist, the great frontier painter Frederic Remington. Hell Bent starts with an imitation of Remington's sardonic painting A Misdeal, showing the bloody aftermath of a card game in a saloon filled with smoke and dead bodies. After his brother Francis Ford and D. W. Griffith, Remington, Charles Russell, and Charles Schreyvogel would be Ford's primary visual influences in his long career as a Western filmmaker, which continued into the 1960s and encompassed fifty-four Westerns.

"Typical Harry Carey picture, which means that thrills and excitement are plentifully distributed about, and that speed and more speed is the keynote... A tickling tone of merriment."

"Exhibitors' Trade Review", 1918

BY INDIAN POST

Stati Uniti, 1919 Regia: John Ford (Jack Ford)

■ T. it.: *Posta indiana*; Sog.: dal racconto *The Trail of the Billy-Doo* di William Wallace Cook; Scen.: H. Tipton Steck; Int.: Pete Morrison (Jode McWilliams), Duke Lee (Pa Owens), Magda Lane (Peg Owens), Ed Jones (Stumpy, il cuoco), Jack Woods (Dutch), Harley Chambers (Fritz), Hoot Gibson (Chub), Jack Walters (Andy), Otto Myers (Svede), Jim Moore ("Two-Horns"); Prod.: Universal Transatlantic; Pri. pro.: 12 aprile 1919 ■ Digibeta L. or.: 2 bobine. D.: 13' (incompleto). Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Lobster Films

Questo ironico due rulli (al quale mancano svariati minuti, pare perché un collezionista impaziente voleva accelerare un film già agilissimo) è interpretato dall'adorabile Pete Morrison nel ruolo di Jode McWilliams, un capo ranch non troppo sveglio, in preda a pene di cuore. Quando assolda un amico più brillante perché lo aiuti a scrivere una lettera d'amore alla figlia (Magda Lane) del loro capo (Duke Lee), Jode la conquista con parole fiorite ma molto fordiane su come "un cuore dolce e sensibile che vaga nel deserto della vita si imbatta in un'oasi d'amore". Un ladro indiano (Jim Moore) fa involontariamente da sensale, ma Jode deve dimostrarsi più furbo e lesto del padre infuriato (che conserva una forte somiglianza con il padre di Ford, John A. Feeney, di origini irlandesi). Nelle scenografie essenziali di *By Indian Post* si respira soprattutto un'aria da teatro di posa, ma Ford trova comunque il modo di lavorare con la vastità degli esterni, in questo trambusto allegro e appena abbozzato che culmina in un matrimonio a cavallo.

This tongue-in-cheek two-reeler (missing several minutes, reportedly because an impatient collector wanted to speed up an impatient collector wanted to speed up an already-sprightly film) stars the amiable Pete Morrison as a lovelorn but not-too-bright ranch foreman. When he enlists a brainier pal to help him write a love letter to the daughter (Magda Lane) of their boss (Duke Lee), Jode McWilliams wins her heart with florid but very Fordian words about how "a tender and susceptible heart roaming the desert of life chances on an oasis of love." An Indian thief (Jim Moore) unwittingly plays matchmaker, but Jode has to outwit and outrun the angry father (who bears a strong resemblance to Ford's own father, the Irish native John A. Feeney). With its minimal sets, By Indian Post has a mostly backlot look, but Ford finds the opportunity for some spacious outdoor work in this lighthearted, rough-hewn romp that climaxes with a wedding on horseback.

THE LAST OUTLAW

Stati Uniti, 1919 Regia: John Ford (Jack Ford)

■ T. it.: *L'ultimo fuorilegge*; Sog.: Evelyne Murray Campbell; Scen.: H. Tipton Steck; F.: John W.

Brown; Int.: Ed "King Fisher" Jones (Bud Coburn), Richard Cumming (Sceriffo Brownlo), Lucille Hutton (Idaleen Coburn), Jack Walters (Chad Allen), Billie Hutton; Prod.: Universal; Pri. pro.: 14 giugno 1919 ■ 35mm. L. or.: 2 bobine. L.: 270 m (prima bobina, incompleto); D.: 13' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

Benché di questo due rulli sia sopravvissuta solo la prima parte, *The Last Outlaw* è un esempio precoce e degno di nota di quello che in seguito sarebbe stato chiamato "western sulla fine del West". Il vecchio fuorilegge Bud Coburn (Ed "King Fisher" Jones), uscito di prigione, torna in una città inaridita per far visita alla figlia ormai cresciuta (Lucille Hutton) e pareggiare i conti con lo sceriffo (Richard Cumming). Coburn si ritrova minacciato dalle automobili, schernito da moderni bellimbusti e intristito dal ricordo dei bei tempi in cui le strade erano piene di saloon e di indiani che vivacizzavano la città. Quello che rende così autentico il protagonista è il fatto che venga interpretato da un vero sceriffo e pistolero dei tempi andati. Basato su una storia di Evelyne Murray Campbell, *The Last Outlaw* fu cosceneggiato dall'autrice e da Ford e girato nuovamente nel 1936 con Harry Carey. In seguito Ford avrebbe desiderato rifarlo ancora.

"Forse il più notevole dei film muti sopravvissuti di Ford [...] Il John Ford degli anni Cinquanta è già tutto nell'intrigante pensosità di un anziano ex carcerato che emerge da anni di prigione per confrontarsi con un mondo ormai cambiato. Viene in mente Humphrey Bogart in *High Sierra* (Una pallottola per Roy, 1941)."

Tag Gallagher, *John Ford: The Man and His Films*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1986

Although only the first part of this two-reeler exists, The Last Outlaw is a remarkable early example of what would later be called an "end-of-the-West Western." An old outlaw, Bud Coburn (Ed "King Fisher" Jones), released from prison, returns to a town gone dry to look up his grown daughter (Lucille Hutton) and square a grievance with the local sheriff (Richard Cumming). Coburn finds himself menaced by motorcars, mocked by modern dudes, and beset with sad memories of how much

livelier the place was in the old days when saloons and Indians were plentiful on the streets. The reason the title character seems so authentic is that he was played by a genuine Western lawman and sharpshooter from the old days. Based on a story by Evelyne Murray Campbell, The Last Outlaw, was remade with Harry Carey in 1936 from a screen story cowritten by Ford, and late in his life Ford wanted to remake it again.

"Perhaps the most remarkable of Ford's surviving silents . . . The John Ford of the 1950s is already here in the gripping reflectiveness of an aged ex-con who emerges from years of prison into a changed world. One thinks of Humphrey Bogart in High Sierra (1941)."

Tag Gallagher, *John Ford: The Man and His Films*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1986

A GUN FIGHTIN' GENTLEMAN

Stati Uniti, 1919 Regia: John Ford (Jack Ford)

■ T. it.: *Pistola contro gentiluomo*; Sog.: Harry Carey e Jack Ford; Scen.: Hal Hoadley; F.: John W. Brown; Int.: Harry Carey (Cheyenne Harry), J. Barney Sherry (John Merritt), Kathleen O'Connor (Helen Merritt), Lydia Yeamans Titus (zia di Helen), Harry von Meter (conte di Jollywell), Duke R. Lee (Buck Regan), Joe Harris (Seymour), Johnny Cooke (vecchio sceriffo), Ted Brooks (nuovo sceriffo); Prod.: P. A. Powers per Universal-Special; Pri. pro.: 30 novembre 1919 ■ 35mm. L. or.: 5 bobine. L.: 706 m. (incompleto) D.: 28' a 22 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Cinémathèque de Luxembourg

Cheyenne Harry, il personaggio rude ma nobile interpretato da Harry Carey, si mescola con l'alta società nei frammenti abbastanza cupi di questo semi-western del 1919. Carey va a Chicago per impedire a un magnate della carne in scatola (Barney Sherry) di rubargli la proprietà. In un segmento piacevolmente semiserio, la famiglia del magnate invita Harry a cena ed esibisce la strana abitudine di mangiare i piselli con il coltello; Harry, confuso, fa altrettanto per poi accorgersi che si trattava di una burla per ridicolizzarlo. Ruba allora

i libri paga e rapisce la figlia del magnate (Kathleen O'Connor), che aveva partecipato allo scherzo. Il fascino burbero di Carey mette in luce la boria e l'ipocrisia di coloro che gli sono socialmente "superiori", compreso un affettato aristocratico britannico, e conquista infine l'amore della ragazza. Orson Welles osservò una volta che il Ford fiero delle sue origini irlandesi "esibiva i suoi rancori come medaglie d'onore" e *A Gun Fightin' Gentleman* riflette l'aspro risentimento del giovane regista nei confronti dello snobismo e del pregiudizio sociale. L'"Exhibitors Trade Review" lo definì "il genere di film che Harry Carey e Jack Ford riescono insieme a fare meglio di qualsiasi altro attore e regista al mondo".

Harry Carey's rough-hewn but noble Cheyenne Harry character gets mixed up with high society in the rather grim fragments of this 1919 semi-Western. Carey goes to Chicago to stop a meatpacking tycoon (Barney Sherry) from stealing his property. In one refreshingly serio-comic segment, the tycoon's family invite Harry to dinner and display the strange habit of eating their peas off knives; Harry, confused, does the same, only to realize they did it to mock him. He steals the company payroll and the tycoon's daughter (Kathleen O'Connor), who participated in the mockery. Carey's rugged charm shows up the conceit and hypocrisy of his social "betters," including a foppish British aristocrat, and eventually he wins the girl's love.

Orson Welles once observed that the proudly Irish-American Ford had "chips on his shoulders like epaulets," and A Gun Fightin' Gentleman is a reflection of the raw resentment the young filmmaker felt against snobbery and social prejudice. Exhibitors Trade Review called this "the kind of picture that Harry Carey and Jack Ford can do better together than any other actor and director in the world."

JUST PALS

Stati Uniti, 1920 Regia: John Ford
(Jack Ford)

■ T. it.: *Amici per la pelle*; Sog.: John McDermott; Scen.: Paul Schofield; F.: George Schneiderman; Int.: Buck Jones (Bim), Helen Ferguson (Mary Bruce, l'insegnante), George E. Stone (Bill),

Duke R. Lee (sceriffo), William Buckley (Harvey Cahill), Edwin Booth Tilton (Dottor Stone), Eunice Murdock Moore (signora Stone), Burt Apling (ferroviero), Slim Padgett, Pedro Leone (i fuorilegge), Ida Tenbrook (cameriera), John J. Cooke (vecchio); Prod.: Fox-20th Century Brand; Pri. pro.: 14 novembre 1920 ■ 35mm. L. or.: 5 bobine. L.: 1356 m. D.: 50' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art ■ Conservato con il sostegno di / Preserved with support by the National Endowment for the Arts and The Film Foundation.

Nel 1920 la Universal prestò Ford alla Fox Film Corporation. Benché fosse un gradino sopra l'Universal in fatto di prestigio, con i suoi pezzi forti costituiti da melodrammi sentimentali e western "alimentari" la compagnia di William Fox si rivolgeva a un pubblico relativamente semplice. Prendere in prestito Ford fu una specie di colpo di mano per Fox, che sperava di attirare altri registi ambiziosi nella sua cerchia californiana. Il regista fu attratto dalla prospettiva di budget produttivi più alti, dalla gamma di materiali un po' più ampia che Fox gli offriva e, non ultima delle sue preoccupazioni, da un salario più alto (seicento dollari alla settimana). Dopo altri tre film per la Universal nel 1921, Ford avrebbe firmato un contratto a lungo termine con la Fox.

L'attore cowboy Buck Jones, simpatico interprete senza pretese che nel 1942 morì nel disastroso rogo del locale notturno Cocoonut Grove di Boston, fu la stella dei primi due film di Ford per la Fox. Il primo è una deliziosa commedia bucolica, *Just Pals* (1920), riscoperta insieme ad altri muti di Ford nei sotterranei della Fox all'inizio degli anni Settanta. Bim (Jones), fannullone in una città di provincia, fa amicizia con un vagabondo di dieci anni (George E. Stone). I due diventano gli improbabili protagonisti di questo film dalle modeste attrattive che intreccia temi western con una nostalgia della vita di provincia, memore di film griffithiani come *True Heart Susie* (1919) e *A Romance of Happy Valley* (1919).

Per il pigro e adorabile Bim, Ford attinge maliziosamente ad alcuni tratti caratteriali del suo amato ex professore di inglese, Lucien Libby. Benché questo rustico repertorio americano sembrasse già anacronistico

in un paese ormai alle soglie degli Anni Ruggenti, è anche vero che un film come *Just Pals* offriva al suo pubblico una sorta di rassicurazione emotiva di fronte al cambiare dei tempi. Ma all'interno di quella struttura reazionaria, Ford fu in grado di essere scaltamente sovversivo, guidando la simpatia degli spettatori verso due reietti, un bambino e un uomo-bambino, in una favola che propone una pungente variazione sul suo tema del "nobile fuorilegge". (da *Searching for John Ford*)

Ford was loaned to the Fox Film Corporation by Universal in 1920. Although a step above Universal in prestige, William Fox's company similarly catered to a relatively unsophisticated clientele with its staple line of sentimental melodramas and bread-and-butter Westerns. Borrowing Ford was something of a coup for Fox, which was hoping to lure more ambitious filmmakers to its West Coast lot. The director was attracted by the prospect of higher production budgets, by the somewhat wider range of material Fox offered him, and, not the least of his concerns, by a higher salary (six hundred dollars a week). After three last films for Universal in 1921, Ford would sign a longterm contract with Fox.

The cowboy actor Buck Jones, a likably unpretentious performer who died in Boston's disastrous Cocoonut Grove nightclub fire in 1942, was the star of Ford's first two movies for Fox. The initial one is a delightful bucolic comedy, Just Pals (1920), which was rediscovered along with several other Ford silents in the Fox vaults during the early 1970s. Jones's Bim, the town loafer, befriends a ten-year-old drifter (George E. Stone), and they become unlikely heroes in this modestly engaging film that blends Western motifs with small-town nostalgia redolent of such D. W. Griffith films as True Heart Susie and A Romance of Happy Valley.

Ford mischievously appropriated some personality traits of his beloved high school English teacher Lucien Libby for the lazy, amiable Bim. Though such rustic Americana already seemed anachronistic as the country entered the Roaring Twenties, on one level a film such as Just Pals offered Ford's target audience emotional reassurance against changing times. But within that reactionary format, Ford was able to



be slyly subversive, directing audience sympathy to two social outcasts, a child and a childlike man, in a fable offering a piquant variation on his "noble outlaw" theme. (from Searching for John Ford)

THE VILLAGE BLACKSMITH

Stati Uniti, 1922 Regia: John Ford (Jack Ford)

■ T. it.: *Il fabbro del villaggio*; Sog.: da una poesia di Henry Wadsworth Longfellow; Scen.: Paul H. Sloane; F.: George Schneiderman; Int.: William Walling (John Hammond, il fabbro), Virginia True Boardman (sua moglie), Virginia Valli (Alice Hammond), David Butler (Bill Hammond), Gordon Griffith (Bill da bambino), Ida Nan McKenzie (Alice da bambina), George Hackthorne (Johnnie), Pat Moore (Johnnie da bambino), Tully Marshall (giudice Ezra Brigham), Ralph Yeardsley (Anson Brigham), Henri de la Garrigue (Anson da bambino), Francis Ford (Asa Martin), Bessie Love (Rosemary Martin); Prod.: William Fox; Pri. pro.: 12 novembre 1922 ■ 35mm. L. or.: 8 bobine. L.: 248 m. (incompleto). D.: 12' a 19 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: UCLA Film and Television Archive ■ Preservato nel 1993 da una copia nitrato / Preserved in October 1993 from a nitrate print.

I due figli più famosi di Portland, nel Maine, erano John Ford e il poeta ottocentesco Henry Wadsworth Longfellow. L'adattamento di Ford della poesia intima di Longfellow sopravvive purtroppo solo in un frammento che corrisponde ad un momento avanzato del racconto, ed è dunque difficile giudicare la qualità di *The Village Blacksmith* da queste scene febbrili. La recitazione impetuosa e sovraccarica, i personaggi grotteschi e l'illuminazione vistosamente espressionista fanno pensare a un film molto stilizzato.

La sceneggiatura, incentrata su uno scandalo che manda in frantumi la vita di una famiglia, rappresenta una notevole estrapolazione dalla poesia, essenzialmente priva di una storia. Ma l'ambiente sociale ferocemente puritano descritto qui, che riflette forse l'acrimonia di Ford nei confronti di alcuni dei suoi vicini WASP di Portland, viene dal verso di Longfellow "Temprata al fuoco della vita / foggi ciascuno la propria fortuna".

The two most famous sons of Portland, Maine, were John Ford and the nineteenth-century poet Henry Wadsworth Longfellow. Ford's adaptation of Longfellow's familiar poem unfortunately exists only in a fragment from late in the film's story, so it's hard to judge the quality of The Village Blacksmith from these hectic scenes. The wildly overwrought acting, grotesque characters, and flamboyantly expressionistic lighting make this seem a highly-stylized film.

The screen story, revolving around a local scandal that disrupts a family's life, represents a considerable extrapolation from the mostly narrativeless poem. But the harshly Puritanical ambience of the society depicted here, which may have reflected Ford's jaundiced take on some of his WASP neighbors in Portland, draws from Longfellow's verse about how "at the flaming forge of life/Our fortunes must be wrought."

CAMEO KIRBY

Stati Uniti, 1923 Regia: John Ford

■ T. it.: *Signore dei cammei*; Sog.: dalla commedia di Harry Leon Wilson, Booth Tarkington; Scen.: Robert N. Lee; F.: George Schneiderman; Int.: John Gilbert (Cameo Kirby), Gertrude Olmstead (Adele Randall), Alan Hale (Colonnello Moreau), Jean Arthur (Ann Playdell), William E. Lawrence (Colonnello Randall), Richard Tucker (cugino Aaron); Prod.: William Fox; Pri. pro.: 21 ottobre 1923 ■ 16mm. L. or.: 7 bobine. L.: 601 m. D.: 60' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art

L'influenza di D. W. Griffith su Ford pervade *Cameo Kirby*, colorito melodramma con John Gilbert, ambientato nel Sud prima della Guerra Civile. Fu il primo film per il quale Ford si vide assegnare un budget di serie A e il primo in cui si firmò "John" e non "Jack", indicando un livello superiore di ambizione artistica e una maggiore spinta verso la rispettabilità. Adattando l'opera teatrale di Harry Leon Wilson e Booth Tarkington su un giocatore d'azzardo tra battelli fluviali e saloon, Ford trova nell'elegante e audace Kirby uno dei suoi "cattivi buoni". Kirby tenta di salvare dalle insidie la famiglia della

sua innamorata (Gertrude Olmstead), ma deve affrancarsi dalla fama di baro. Duelli e altre gesta temerarie si mescolano alla trama romantica, costruendo un intreccio intricato e melodrammatico girato con uno stile che sconfinava nell'operistico. Benché la trama drammatica sia abbastanza enfatica, il magistrale senso della composizione di Ford e le ambientazioni lussureggianti offrono spesso belle immagini, come le scene del fiume filmato attraverso le fronde degli alberi che ondeggiavano al vento. La sequenza visivamente ricca di una corsa di battelli fluviali fu in seguito cannibalizzata da Ford per *Steamboat Round the Bend* (trad. lett.: *Il battello pazzo*, 1935), e le scene di inseguimento con schiere di uomini a cavallo lanciati alla carica non solo evocano *The Birth of a Nation* (in cui lo stesso Ford interpretò un membro del Ku Klux Klan) ma anticipano i film più tardi del regista sulla Cavalleria. *Cameo Kirby* segna il debutto cinematografico di Jean Arthur. Impiegata qui in una partecina, sarà la protagonista di *The Whole Town's Talking* (*Tutta la città ne parla*, 1935)

"È come se gli uomini e le donne del periodo che precedette la Guerra Civile rivivessero nel pieno vigore e bellezza della loro gioia di vivere. Si colloca tra i migliori film dell'anno."

"Exhibitors' Trade Review", 1923

The influence of D. W. Griffith on Ford is everywhere evident in Cameo Kirby, a florid melodrama starring John Gilbert set in the pre-Civil War South. This was the first film for which Ford was given an A-picture budget and the first on which he signed himself "John" rather than "Jack," signaling a new degree of artistic ambition, a greater drive toward respectability. Adapting the play by Harry Leon Wilson and Booth Tarkington about a riverboat and saloon gambler, Ford finds in the dashing, gallant Kirby one of his "good bad men." Kirby tries to aid the beleaguered family of the girl he loves (Gertrude Olmstead) but has to overcome his reputation as a cardsharp. Duels and other derring-do combine with romantic intrigue to make up the convoluted, melodramatic plot, filmed in a style that verges on the operatic.

Although the drama is rather turgid, Ford's

masterful sense of composition and the lush locations offer many lovely images, including river scenes filmed through the branches of trees rippling in the wind. The footage of a lavishly-filmed steamboat race was cannibalized later by Ford for Steamboat Round the Bend, and chase scenes involving lines of charging horsemen not only evoke The Birth of a Nation (in which Ford himself rode as a Klansman) but also point forward to Ford's later movies about the U.S. Cavalry. Cameo Kirby marks the film debut of Jean Arthur. Seen in a small part here, she later would star in Ford's The Whole Town's Talking.

"As though the men and women of that pre-Civil War period had come to life again in the full vigor and beauty of their joy of living [sic]. Ranks with the best of the year."

"Exhibitors' Trade Review", 1923

NORTH OF HUDSON BAY

Stati Uniti, 1923 Regia: John Ford

■ T. it.: *La legge del nord*; Scen.: Jules Furthman; F.: Daniel B. Clark; Int.: Tom Mix (Michael Dane, l'allevatore), Kathleen Key (Estelle MacDonald), Frank Campeau (Cameron MacDonald), Eugene Pallette (Peter Dane), Will Walling (Angus MacKenzie), Frank Leigh (Jeffrey Clough), Fred Kohler (Armand LeMorr), John Ford (cascatore); Prod.: William Fox; Pri. pro.: 19 novembre 1923 ■ 35mm. L.or.: 1515 m. L.: 1155m. D.: 46' a 22 f/s. Bn. Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Narodny Filmovy Archiv (Prague)

L'amica del cuore della moglie di Ford era Victoria Forde "Vickie" Mix, la moglie dell'eroe del western Tom Mix. Benché non ci fosse alcun legame di parentela con i Ford, da bambina Vickie aveva recitato con Francis Ford in alcuni dei suoi primi muti. Jack Ford diresse Tom Mix in due modesti film per la Fox nel 1923, *Three Jumps Ahead* (trad. lett.: *Tre salti in avanti*, 1923) e *North of Hudson Bay*, ma lasciò per lo più alla moglie Mary il compito di socializzare con la coppia litigiosa e sfavillante.

Scritto con Jules Furthman (che secondo Pauline Kael era responsabile della metà dei migliori film di Hollywood, con Ben Hecht che scriveva l'altra metà), *North*

of Hudson Bay è interpretato da Mix nel ruolo di Michael Dane, allevatore travolto dalla corsa all'oro canadese. Negli spazi selvaggi Dane dovrà affrontare sfide difficili, come l'omicidio e il furto di terra. Uno dei momenti culminanti di questo film incompleto vede Dane salvare la sua ragazza (Kathleen Key) in un teso inseguimento in canoa. Lo stesso Ford fece da controfigura in alcune inquadrature di quella sequenza, sfruttando le doti fisiche che lo avevano aiutato a muovere i primi passi nel mondo del cinema come stuntman per il fratello Francis.

Ford's wife Mary's best friend was Victoria Forde "Vickie" Mix, the wife of cowboy star Tom Mix. Though no relation to the Fords, Vickie had acted as a child with Francis Ford in some of his earliest silent movies. Jack Ford directed Tom Mix in two run-of-the-mill movies at Fox in 1923, Three Jumps Ahead and North of Hudson Bay, but left the socializing with the flamboyant, quarrelsome couple largely to Mary. Written by Jules Furthman (whom Pauline Kael once claimed wrote half of the good movies ever made in Hollywood, with the other half written by Ben Hecht), North of Hudson Bay finds Mix playing Michael



Didascalia, dida dida

Dane, a rancher caught up in the Canadian gold rush. Murder and land thievery are among the challenges Dane faces in the wilderness. A highlight of this incomplete film is Dane's rescue of his girlfriend (Kathleen Key) in a suspenseful canoe chase. Ford himself did some stunt doubling in that sequence, utilizing the talents that helped win him his start in motion pictures as a stuntman for his director brother Francis.

THE IRON HORSE

Stati Uniti, 1924 Regia: John Ford

■ T. it.: *Il cavallo d'acciaio*; Sog.: Charles Kenyon, John Russell; Scen.: Charles Kenyon; Didascalie: Charles Darnton; F.: George Schneiderman, Burnett Guffey; Int.: George O'Brien (Davy Brandon), Madge Bellamy (Miriam Marsh), Giudice Charles Edward Bull (Abraham Lincoln), William Walling (Thomas Marsh), Fred Kohler (Deroux), Cyril Chadwick (Peter Jesson), Gladys Hulette (Ruby), James Marcus (giudice Haller), Francis Powers (sergente Slattery), J. Farrell MacDonald (caporale Casey), James Welch (soldato Schultz), Colin Chase (Tony), Walter Rogers (generale Dodge), Jack O'Brien

(Dinny), George Waggner (colonnello "Buffalo Bill" Cody), John Padjan ("Wild Bill" Hickok), Charles O'Malley (maggiore North), Charles Newton (Cottis O. Harrington), Delbert Mann (Charles Crocker), Capo Big Tree (capo Cheyenne), Capo White Spear (capo Sioux), James Gordon (David Brandon, padre), Thomas Durant (Jack Ganzhorn), Stanhope Wheatcroft (John Hay), Frances Teague (Polka Dot), Peggy Cartwright (Miriam da bambina), Winston Miller (Davy da bambino), Dan Borzage; Prod.: William Fox; Pri. pro.: 28 agosto 1924 ■ 35mm. L. or.: 3455 m. L.: 3069 m. D.: 112' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art ■ Preservato con il sostegno di / Preserved with support from The Film Foundation. Versione statunitense / American version release.

Celebrazione dell'unità nazionale e soprattutto del contributo degli immigrati alla conquista del West, *The Iron Horse* era cinematografia epica su vastissima scala. Con l'uscita del suo cinquantesimo film, nell'agosto del 1924, il trentenne Ford conquistò quello per cui aveva lavorato, essere in prima fila tra i registi americani. Eppure, nonostante la ricchezza visiva delle sue migliori sequenze, oggi il film sembra troppo spesso insulso e goffo. I limiti della sua trama da romanzo rosa e l'incapacità di Ford di integrare i personaggi stereotipati del film nel fasto dello spettacolo storico rendono *The Iron horse* molto meno avvincente del suo western muto del 1926 *3 Bad Men (I tre furfanti)*, film splendido ma meno pretenzioso che, com'era prevedibile, attirò relativamente poca attenzione critica.

Primo film di Ford a cimentarsi apertamente con la storia americana, *The Iron Horse* prefigura i capolavori della sua maturità. Il film, fotografato da George Schneiderman e Burnett Guffey, con la sua vividezza quasi documentaristica sembra magicamente trasportare lo spettatore in un tempo e uno spazio reali del passato della nazione. Durante le riprese in esterni nel Nevada, Ford e Fox dedicarono molte risorse a ricreare accuratamente i dettagli pratici della costruzione di una ferrovia, il movimento verso ovest delle comunità di pionieri, gli scontri con gli indiani, una transumanza a cavallo, una mandria di bufali, una sparatoria in un saloon e altri aspetti cruciali della mitologia western.

L'energia e la vitalità dei pezzi forti del film sono continuamente soffocate dalla trama poco verosimile di Charles Kenyon e John Russell, storia di un giovane corriere postale (George O'Brien) che lentamente dipana un mistero del proprio passato familiare legato (in maniera improbabile) alla costruzione della ferrovia. Ma quando *The Iron Horse* fu proiettato per la prima volta sulla costa orientale, al Lyric Theatre di New York, il "New York Times" scrisse: "Uomini incanutiti, i cui padri avevano partecipato alla costruzione delle ferrovie ai tempi dei pionieri, sono stati molto commossi dallo spettacolo d'ombre che passava davanti ai loro occhi. E qualcuno di loro ha pianto, non tanto per la storia [...] quanto per la vista di uomini che piantavano chiodi di ferro con grandi martelli, traversina dopo traversina, rotaia dopo rotaia". (da *Searching for John Ford*)

A celebration of national unity and particularly of the contributions made by immigrants in conquering the West, The Iron Horse was epic filmmaking on the grandest scale. With the release of his fiftieth film in August 1924, the thirty-year-old Ford achieved what he had been working for, to be in the front ranks of American directors. Yet despite the visual magnificence of its best sequences, The Iron Horse too often seems dull and clumsy today. The limitations of its dime-novel plot and Ford's inability to integrate the film's stock characters into all the historical pageantry make The Iron Horse far less engaging than his 1926 silent Western 3 Bad Men, a splendid but less pretentious film that predictably attracted relatively little critical attention.

As Ford's first full-blown treatment of American history, The Iron Horse prefigures the masterpieces of his maturity. With documentary-like vividness, the film, photographed by George Schneiderman and Burnett Guffey, seems to magically transport viewers back into a real time and place in the nation's past. During Nevada location shooting, Ford and Fox lavished great care and resources on re-creating physical details of railroad building, the westward movement of pioneer communities, clashes with Indians, a cattle drive, a buffalo herd, a saloon gun battle, and other seminal elements of Western mythology.

The vigor and vitality of the action set pieces are continually weighed down by the far-fetched, poorly acted story by Charles Kenyon and John Russell about a railroad scout (George O'Brien) slowly unraveling a mystery from his family's past, connected (improbably) with the building of the railroad. But when The Iron Horse had its East Coast premiere at New York's Lyric Theatre, the "New York Times" reported, "Gray-haired men, whose fathers had constructed railroads in the pioneer days, were much moved by the spectacle in shadows that passed before their eyes. And some of them wept, not so much at the story... as at the sight of the men working with sledge hammers on the spike nails, as tie after tie and rail after rail were laid down." (from Searching for John Ford)

LIGHTNIN'

Stati Uniti, 1925 Regia: John Ford

■ T. it.: *Rotaie intorno al mondo*; Sog.: dalla commedia di Winchell Smith e Frank Bacon; Scen.: Frances Marion; F.: Joseph H. August; Int.: Jay Hunt ("Lightnin'" Bill Jones), Madge Bellamy (Millie), Edythe Chapman (mamma Jones), Wallace McDonald (John Marvin), J. Farrell MacDonald (Giudice Townsend), Ethel Clayton (Margaret Davis), Richard Travers (Raymond Thomas), James Marcus (sceriffo), Otis Harlan (Zeb); Prod.: William Fox; Pri. pro.: 21 luglio 1925 ■ 35mm. L. or.: 2453 m. L.: 2381 m. D.: 104' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art ■ Preservato con il sostegno di / Preserved with support from The National Endowment for the Arts.

Commedia drammatica girata nello stile un po' ozioso che Ford si concederà in seguito nei suoi film con Will Rogers, *Lightnin'* prende il suo ritmo dalle pigre abitudini del protagonista, il cui ironico soprannome dà il titolo alla pellicola. "Lightnin'" ("Fulmine") Bill Jones, interpretato dal settantenne Jay Hunt (che era stato a sua volta un regista del cinema muto), è un ubriacone rinsecchito la cui moglie costantemente irritata (Edythe Chapman) gestisce praticamente da sola la loro modesta fattoria-albergo al confine tra la California e il Nevada. Lo scarsamente frequentato Calivada Hotel



Didascalìa, dida dida

offre ospitalità a donne venute fin lì per divorziare. Vi capita una dama seducente (Ethel Clayton) che vive una volubile avventura romantica con J. Farrell MacDonald, habitué del cinema di Ford.

Sebbene questo film, adattamento teatrale prevalentemente ancorato alla scena centrale, risulti talvolta placido fino all'esasperazione, la salace commedia campestre e le composizioni pastorali di sapore griffithiano (questo fu il primo dei quattordici film di Ford ad avvalersi del grande direttore della fotografia Joseph H. August) lo rendono adorabile. L'affetto di Ford per i vecchi lupi malandati fa di Lightnin' Jones il precursore dei personaggi ingrignati che Charley Grapewin avrebbe

interpretato in *The Grapes of Wrath* (*Furore*, 1940) e *Tobacco Road* (*La via del tabacco*, 1941), ma per lo più senza lo stile comico estremamente inventivo che l'attore conferirà ai suoi personaggi.

La storia di *Lightnin'*, con tutti i suoi limiti, ruota attorno alle macchinazioni di alcuni speculatori terrieri per sottrarre ai Jones la loro proprietà. Ciò conduce alla dolorosa separazione della vecchia coppia che (come in *Tobacco Road*) suggerisce a Ford livelli più profondi di emozione e di poesia visiva. La caratteristica dedizione del regista alla casa, alla famiglia e alla terra lo porta a nobilitare il pigro Lightnin' rivelando un aspetto inatteso del suo passato e valorizzando il suo testardo attac-

camento a un misero pezzo di terra. Come Grapewin in *The Grapes of Wrath*, anche Lightnin' potrebbe dire: "Non vale niente, ma è mio".

A comedy-drama filmed in the dawdling style that Ford would later indulge in for his Will Rogers films, Lightnin' takes its cue for pacing from the lazy habits of its ironically nicknamed title character. "Lightnin'" Bill Jones, played by seventy-nine-year-old Jay Hunt (a former silent director himself), is a wizened drunkard whose perpetually aggravated wife (Edythe Chapman) mostly does the work in running their modest hotel and farm on the border of California and Nevada. The

underpopulated Calivada Hotel caters to women seeking divorce, and one glamorous dame (Ethel Clayton) shows up, carrying on a whimsical romance with Ford regular J. Farrell MacDonald.

The broad rustic comedy and Griffith-like pastoral compositions (this was the first of fourteen Ford films shot by the great cinematographer Joseph H. August) make this an amiable if sometimes exasperatingly leisurely film, a stage adaptation mostly anchored to its central setting. Ford's affection for down-and-out oldtimers makes Lightnin' Jones the precursor of the grizzled characters Charley Grapewin would play in The Grapes of Wrath and Tobacco Road, but mostly without the richly inventive comic flair Grapewin brings to his characters.

The plot of Lightnin', such as it is, revolves around some crooked land speculators' attempts to con the Joneses out of their property. This leads to a painful separation of the old couple that (as in Tobacco Road) stirs Ford to deeper levels of emotion and visual poetry. The director's characteristic devotion to home, family, and the land leads him to ennoble the previously shiftless Lightnin' by revealing an unexpected aspect of his past and valorizing his stubborn refusal to give up his scrubby plot of land. Like Grapewin in Grapes, he could say, "It ain't no good, but it's mine."

KENTUCKY PRIDE

Stati Uniti, 1925 Regia: John Ford

■ T. it.: *Galoppo di gloria*; Scen.: Dorothy Yost; F.: George Schneiderman, Edmund Reek; Int.: Henry B. Walthall (Signor Beaumont), J. Farrell MacDonald (Mike Donovan), Gertrude Astor (signora Beaumont), Malcolm Waite (Greve Carter), Belle Stoddard (signora Donovan), Winston Miller (Danny Donovan), Peaches Jackson (Virginia Beaumont), e i cavalli Man O'War, Fair Play, Negofol, il Finlandese, Morvich; Prod.: William Fox, Pri. pro.: 23 agosto 1925 ■ 35mm. L. or.: 2010 m. L.: 1952 m. D.: 71' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art ■ Preservato con il sostegno di / Preserved with support from The National Endowment for the Arts and The Film Foundation.

Uno dei film meno noti e più insoliti del canone fordiano è *Kentucky Pride*, deliziosa e semplice storia su una gara di cavalli. Disse Ford: "Andammo nel Kentucky per girare una storiellina sulle corse di cavalli, e ci mettemmo dentro un sacco di pezzi brillanti". Ci mise anche il cuore. Questo muto è narrato da una giumenta (per mezzo di didascalie) e attinge ai temi fordiani essenziali: la casa, la famiglia, la separazione e la tradizione. Il protagonista umano è interpretato da Henry B. Walthall, il "Little Colonel" di *The Birth of a Nation* (*Nascita di una nazione*, 1915) di Griffith, che sarà anche un memorabile vecchio reduce confederato nel film di Ford *Judge Priest* (*Il giudice*), del 1934. Qui è Beaumont, un imprudente proprietario. Nel cast spicca anche un caratterista onnipresente nei film di Ford, l'adorabile Farrell MacDonald, che interpreta l'addestratore di cavalli irlandese Mike Donovan. Ma il personaggio centrale di questa perla ingiustamente dimenticata è una giumenta chiamata Virginia's Future, che dopo essersi rotta una zampa viene venduta da Beaumont e destinata a fare il cavallo da tiro. La sua puledra, Confederacy, diventa campionessa e Virginia's Future ci dice: "Quando vidi la mia piccola volare in testa, tutte le dolorose mortificazioni, l'amarezza della mia vita, si sono come dissipate... A un tratto seppi che non avevo fallito, che anch'io ero andata avanti... La mia dolce piccola... aveva saldato tutti i miei debiti". Come scrive Tag Gallagher, "Questo è il primo esempio ancora esistente del tema 'Tradizione & Dovere' che - tratto saliente anche nei primi film per la Universal - apparirà nella sua rilevanza in quasi tutte le opere successive di Ford. E l'andamento in forma di sketch contiene già i germi della futura grandezza di Ford. Con uno stile di recitazione salace e piena di tic, un po' alla maniera del teatro britannico o della commedia dell'arte, fornisce una rapida caratterizzazione e narra in modo stringato ed efficace". Ford trova perfino il tempo per offrire un entusiasmante cameo del più grande cavallo da corsa dell'epoca, Man o' War.

One of the most unusual and unknown films in the Ford canon is Kentucky Pride, a lovely, unpretentious story about a racehorse. Ford said, "We went to Kentucky to do a little story about horse racing, and

we put a lot of comedy into it." He also put a lot of heart into it. This silent film is narrated by the horse (via intertitles) and draws from the essential Fordian themes of home, family, family breakup, and tradition. The lead human role is played by Henry B. Walthall, the "Little Colonel" from Griffith's Birth of a Nation, who also plays a memorable role as an old Confederate veteran in Ford's 1934 Judge Priest; here he is the improvident horse owner, Beaumont. Also prominent in the cast is one of Ford's most ubiquitous character actors, the delightful J. Farrell MacDonald, as the Irish horse trainer, Mike Donovan.

But the central character of this unjustly forgotten gem is a horse named Virginia's Future, who is sold by Beaumont to become a drayhorse after she breaks her leg. Her colt, Confederacy, becomes a champion, and Virginia's Future tells us, "When I saw my baby flying ahead, all the aching disappointment, the bitterness of my own life, seemed to melt away . . . Suddenly I knew that I had not failed, that I too had carried on . . . My darling baby . . . had paid my debts in full." As Tag Gallagher writes, "This is the first extant appearance of the 'Tradition & Duty' theme that -- prominent in early Universals also -- will be found important in nearly all Ford's subsequent films. And in this incipient vignette style lie seeds of Ford's greatness. Through broad playing and multitudes of tics, somewhat in the manner of the British stage or commedia dell'arte, it characterizes instantly and narrates economically." Ford even finds a moment to provide a thrilling cameo appearance for the greatest race horse of the day, Man o' War.

THE SHAMROCK HANDICAP

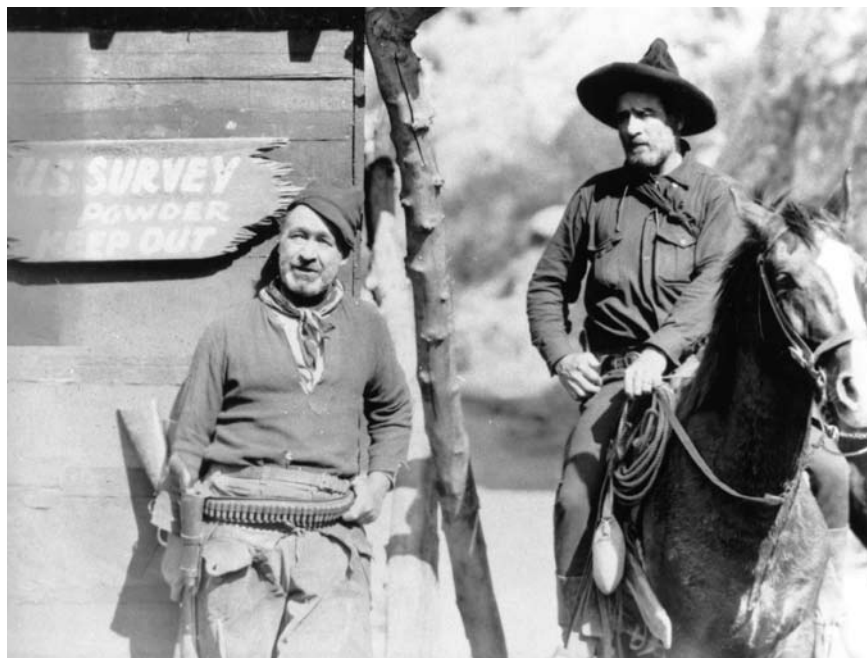
Stati Uniti, 1926 Regia: John Ford

■ T. it.: *La corsa a ostacoli di Shamrock*; Sog.: Peter B. Kyne; Scen.: John Stone; Didascalie: Elizabeth Pickett; F.: George Schneiderman; Int.: Janet Gaynor (Sheila O'Hara), Leslie Fenton (Neil Ross), J. Farrell MacDonald (Cornelius O'Shea), Louis Payne (Signor Miles O'Hara), Claire McDowell (Molly O'Shea), Willard Louis (Orville Finch), Andy Clark ("Chesty" Morgan),

Georgie Harris (Bennie Ginsburg), Ely Reynolds (Virus Cakes), Thomas Delmar (Michael), Brandon Hurst (procuratore); Prod.: William Fox; Pri. pro.: 2 maggio 1926 ■ 35mm. L. or.: 1732 m. D.: 67' a 23 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art ■ Preservato con il sostegno di / Preserved with support from The Mayer Foundation.

Con doppia ambientazione irlandese e statunitense, *The Shamrock Handicap* è un altro film sulle corse dei cavalli efficace ma relativamente impersonale, nonostante si situi sullo sfondo della terra ancestrale di Ford. La diva della Fox, Janet Gaynor, interpreta Lady Sheila O'Hara, affascinante figlia di un proprietario terriero squattrinato (Louis Payne) che porta in America la sua purosangue Dark Rosaleen per farla partecipare a una corsa chiamata Shamrock Handicap. Malgrado il titolo (lo shamrock è il simbolo dell'Irlanda) non c'è alcuna enfasi su pregiudizi anti-irlandesi, ma il film è ricco di umorismo etnico, in gran parte stereotipato. Il dono di Ford per il paesaggio si manifesta a più riprese in questo film fotografato magnificamente da George Schneiderman, che trae il massimo dall'ambientazione pastorale della Contea di Kildare.

Basato su un soggetto di Peter B. Kyne (meglio conosciuto per il romanzo western *The Three Godfathers*, filmato due volte dallo stesso Ford), *The Shamrock Handicap* descrive le difficoltà finanziarie dell'Irlanda senza però mai accennare al passato recente della Guerra d'Indipendenza e della Guerra Civile. La sua visione romantica e lussureggiante dell'Irlanda come paradiso perduto è un precoce esempio dello schema che Ford avrebbe seguito nei suoi film più famosi sull'Irlanda, in particolare *The Quiet Man*. Questo muto ha spesso un'aria malinconica, ma è privo della profondità emotiva raggiunta da Ford nei film più tardi. La parte di *The Shamrock Handicap* ambientata in America narra le fatiche di coloro che furono coinvolti nella diaspora irlandese, ma la trama dà un senso di speranza spesso minato dalle dolenti immagini di Ford. J. Farrell MacDonald, nei panni dell'addestratore di cavalli, è come sempre un piacere per gli occhi e l'oggetto del sincero amore di Janet Gaynor, Leslie Fenton, è un fantino azzoppato che gareggia nella corsa a ostacoli, momento culminante del film.



Didascalia, dida dida

Another horseracing picture, this one set in both Ireland and the U.S., The Shamrock Handicap is an efficient but relatively impersonal Ford film despite its backdrop in the land of the directors' ancestors. Fox star Janet Gaynor is featured as Lady Sheila O'Hara, the winsome daughter of an impecunious landlord (Louis Payne) who brings his prize horse, Dark Rosaleen, to America to compete in a race called the Shamrock Handicap. Despite the title, there is no emphasis on anti-Irish prejudice, but there is plenty of ethnic humor in the film, much of it stereotypical. Ford's gift for landscape is abundantly on display in this film, beautifully shot by George Schneiderman, who makes the most of the pastoral setting of County Kildare.

Based on a story by Peter B. Kyne (most renowned for his Western novella The Three Godfathers, twice filmed by Ford himself), The Shamrock Handicap deals with the financial hardships of modern Ireland but without any reference to its recent War of Independence or Civil War. Its lushly romantic view of Ireland as a lost Eden is an early example of the pattern Ford would pursue in his more celebrated later films about Ireland, especially The Quiet Man. This silent film has a frequently melan-

cholic air but lacks the depth of emotion Ford would bring to those later films. The section of The Shamrock Handicap set in America deals with the struggles of those caught up in the Irish diaspora, but the scenario offers a sense of hope that Ford's somber visuals often undercut. J. Farrell MacDonald, as the horse trainer, is a treat to watch, as always, and Leslie Fenton is Gaynor's earnest love interest, a crippled jockey who competes in the climactic steeplechase.

3 BAD MEN

Stati Uniti, 1926 Regia: John Ford

■ T. it.: *I Tre birbanti*; T. alt.: *Battaglia di giganti*; Sog.: dal romanzo *Over the Border* di Herman Whittaker; Scen.: John Ford, John Stone; F.: George Schneiderman; Int.: George O'Brien (Dan O'Malley), Olive Borden (Lee Carlton), J. Farrell MacDonald (Mike Costigan), Tom Santschi (Bull Stanley), Frank Campeau (Spade Allen), Lou Tellegen (sceriffo Layne Hunter), George Harris (Joe Minsk), Jay Hunt (vecchio cercatore), Priscilla Bonner (Millie Stanley), Otis Harlan (Zack Leslie), Walter Perry (Pat Monahan), Grace Gordon (amica di Millie), Alec

B. Francis (rev. Calvin Benson), George Irving (generale Neville), Phyllis Haver (bellezza della prateria); Prod.: William Fox; Pri. pro.: 28 agosto 1926 ■ 35mm. L. or.: 2438 m. D.: 85' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Twentieth Century Fox

Prima esecuzione delle musiche composte e dirette da Timothy Brock, eseguite dall'Orchestra del Teatro Comunale

Nell'accostarmi alla partitura per *3 Bad Men*, è stato per me chiaro fin dall'inizio che avrei attinto da due 'memorie' personali ugualmente profonde: quella della mia famiglia (le storie di mio nonno irlandese sulla corsa alla terra in Oklahoma) e quella della mia educazione sinfonica, foggata da compositori quintessenzialmente americani e allo stesso tempo fortemente influenzati dalla tradizione europea. David Diamond, Aaron Copland, Roy Harris, Virgil Thomson sono stati, prima di tutto, studenti di Nadia Boulanger. Seguendo il loro esempio ho cercato con questa partitura di esprimere una voce chiaramente americana attraverso un orecchio europeo.

Quando si ascolta la *Sinfonia n. 3* di Roy Harris o *The Plough that Broke the Plains* di Virgil Thomson, si ha l'impressione di ascoltare della musica scritta per un film western. Questo perché negli anni Trenta, i compositori ingaggiati dagli studios per accompagnare quello che è forse il più americano di tutti i temi - lo straniero che rivendica la sua terra - si ispirarono alla musica sinfonica americana, utilizzando quindi armonia quartale e canzoni popolari tradizionali.

Pur non intendendo ribaltare, musicalmente parlando, il genere cinematografico per il quale stavo componendo ho tentato di evitarne i cliché (in particolare la musica che accompagna i momenti più violenti del film sarebbe quasi sicuramente stata scartata da qualunque produttore hollywoodiano degli anni Trenta...)

Perché l'ultimo western muto di John Ford è senz'altro un film violento e cupo (a cui fanno da contrappunto l'ironia irlandese e un'innegabile tenerezza tutta 'umana') che si fa più ricco e più intenso con lo scorrere del film. La sontuosità della fotografia e la vitalità della corsa alla terra hanno suggerito, rispettivamente, l'estensione e il colore dell'orchestrazione e l'uso delle percussioni, mentre la melodia tradizionale irlandese,

lieve e melanconica, ha ispirato parte del materiale tematico.

Timothy Brock

When approaching the scoring of 3 Bad Men, it was clear from the beginning that I had to draw from two, equally strong 'memories': that of my own family (my Irish grandfather and his stories on the Oklahoma land rush), and that of my symphonic upbringing, shaped by quintessentially American, yet heavily European-influenced, musicians. Composers like David Diamond, Aaron Copland, Roy Harris, Virgil Thomson who were first and foremost students of Nadia Boulanger.

Following their example, I approached this score trying to express a clear American voice through a European ear.

When we listen to Roy Harris' Symphony no. 3 or Virgil Thomson's The Plough that Broke the Plains, we feel like we could be listening to music scored for Western films. When film studio composers from 1930s were looking for something uniquely 'American' to accompany what is probably the most American of themes - immigrants claiming a new homeland - they looked to classic American symphonies, using its inherent quartal harmony and western folk songs.

Without attempting to upset the cinematic genre I was composing for, I tried to avoid, and hopefully succeeded, the musical clichés (I must admit, for the most violent moments of the film, this score would have most certainly been rejected by any Hollywood producer of the 1930s...).

Because Ford's last silent Western is a violent, dark film (counterpointed with Irish humor and an undeniable 'human' tenderness) which gets richer and more intense as it progresses. The magnificence of the photography and the vitality of the land rush dictated respectively the colour and the expansiveness of the orchestration and the use of percussion, while some of the thematic material was inspired by the lighter yet melancholic Irish folk tunes.

Timothy Brock

Nel 1925, quando fu pronto a girare un altro grande film, Ford ritornò al western. Aveva imparato molto dalle riprese di *The Iron Horse*, basate su improvvisazione e tentativi. Il risultato fu *3 Bad Men*, il muto

che anticipa più chiaramente i punti di forza dei capolavori maturi. Ambientato nel 1877 durante la corsa alla conquista di nuove terre nel Dakota, il film unisce con eleganza l'epico e l'intimo. Il racconto semiserio, interpretato da George O'Brien nei panni di un cowboy vagabondo immigrato, fu adattato da John Stone da un romanzo di Herman Whittaker, *Over the Border*. Benché il film preferito dal regista, tra i suoi muti, fosse *Marked Men*, *3 Bad Men* contiene molte affinità tematiche con quel western perduto interpretato da Harry Carey. Entrambe le storie si incentrano su tre fuorilegge che si redimono proteggendo dei pellegrini (un bambino in *Marked Men*, una giovane [Olive Borden] qui) bisognosi di aiuto per raggiungere ciò che *3 Bad Men* chiama esplicitamente "la terra promessa". Ford traccia ancora una volta parallelismi ironici con la storia biblica dei Re Magi, rappresentati qui dal Mike Costigan di J. Farrell MacDonald e dai suoi compagni "Bull" Stanley (Tom Santschi) e "Spade" Allen (Frank Campeau).

In buona misura grazie allo splendido lavoro dell'operatore George Schneiderman, *3 Bad Men* sfoggia composizioni tra le più complesse dei film di Ford e alcuni esempi del suo virtuosistico impiego del chiaroscuro nella fotografia in bianco e nero. Tuttavia, nonostante la ricercatezza pittorica, questa saga picaresca si svolge sempre con naturalezza e senza alcuno sforzo, e le immagini non risultano mai manierate o eccessivamente studiate. Dopo una prima reazione negativa del pubblico, la Fox apportò al film pesanti tagli. L'attrice Priscilla Bonner affermò che Ford "si era infuriato per quello che avevano fatto al film e volle togliere la sua firma".

Il libro di Peter Bogdanovich su Ford elogia però "la magnifica sequenza della corsa per l'assegnazione delle terre libere in *3 Bad Men*, del 1926, un film ingiustamente eclissato da *The Iron Horse*, che egli aveva girato due anni prima e che ottenne maggior successo di critica. Il film successivo, d'altra parte, è migliore da molti punti di vista, e si avverte maggiormente il tocco di Ford". (da *Searching for John Ford*)

When Ford was ready to make another big movie in 1925, he returned to the Western genre. Ford learned a great deal about his craft from the improvisatory, trial-and-error process of making The Iron Horse, and

the result was 3 Bad Men, the silent film pointing most clearly to the strengths of his mature masterpieces. Set in 1877 during a Dakota land rush, 3 Bad Men gracefully blends the epic with the intimate. This seriocomic tale, starring George O'Brien as an Irish immigrant saddle tramp, was adapted by John Stone from a novel by Herman Whittaker, Over the Border. Although the director's favorite among his silent work was Marked Men, 3 Bad Men contains many thematic similarities to that lost 1919 Harry Carey Western. Both stories are centered around three outlaws who redeem themselves by protecting pilgrims (a child in the earlier film, a young woman [Olive Borden] in the latter) who need their help to reach what 3 Bad Men explicitly calls "the promised land." Ford again draw ironic parallels with the Bible story of the Three Wise Men, represented here by J. Farrell MacDonald's Mike Costigan and his pals "Bull" Stanley (Tom Santschi) and "Spade" Allen (Frank Campeau).

Thanks in large part to the magnificent work of cameraman George Schneiderman, 3 Bad Men contains some of the most complex compositions of any Ford movie and some of his most virtuosic use of chiaroscuro in black-and-white photography. Yet despite its pictorial sophistication, this picaresque adventure saga always unfolds with effortless naturalness, and the images never come across as mannered or overly studied. After a previous audience reacted badly to the film, Fox made heavy cuts. Actress Priscilla Bonner was told that Ford "got very angry about what was done to the picture and wanted his name taken off it." But Peter Bogdanovich's book on Ford praises "the magnificent landrush sequence in 3 Bad Men (1926), a film unjustly overshadowed by The Iron Horse, which he had made two years earlier and which was more successful critically. The later picture, however, is better in many ways and more personal to Ford." (from Searching for John Ford)

THE BLUE EAGLE

Stati Uniti, 1926 Regia: John Ford

■ T. it.: Aquile azzurre; Sog.: dal racconto *The Lord's Referee* di Gerald Beaumont; Scen.: L. G. Rigby; F.: George Schneiderman; Int.: George

O'Brien (George Darcy), Janet Gaynor (Rose Kelly), William Russell (Big Tim Ryan), Robert Edeson (Padre Joe), David Butler (Nick Galvani), Philip Ford (Limpy Darcy), Ralph Sipperly (Slats Mulligan), Margaret Livingston (Mary Rohan), Jerry Madden (Baby Tom), Harry Tenbrook (Bascom), Lew Short (Capitano McCarthy); Prod.: William Fox; Pri. pro.: 12 settembre 1926 ■ 35 mm. L. or.: 1889 m. D.: 65' (incompleto). Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Curioso ibrido di generi (film di guerra, melodramma criminale, storia d'amore, avventura alla James Bond), *The Blue Eagle* è un intruglio messo insieme in fretta ma bene, non privo di fascino e con un bel po' di zuffe fordiane. L'attraente protagonista George O'Brien, spesso nudo dalla cintola in su, con i lucidi muscoli in bella mostra, si sobbarca tutte le risse ma trova il tempo di amoreggiare con la dolce ragazza irlandese Rose Kelly (Janet Gaynor). L'abbinamento di O'Brien e Gaynor prima di *Sunrise (Aurora, 1927)* di Murnau, è ancora relativamente poca cosa ma preannuncia la loro grande attrattiva popolare.

Due capibanda rivali (l'antagonista di O'Brien è William Russell) fanno a botte per l'amore di Rose su una nave militare americana della Prima guerra mondiale e poi, tornati a casa, nel porto di New York. La storia si trasforma inaspettatamente in una bizzarra storia di contrabbando di droga. I fuorilegge operano da un sottomarino nascosto in una baia. Nelle scene d'azione Ford fa per lo più un lavoro di routine, anche se una battaglia navale è purtroppo tra le parti mancanti di questa versione ricostruita del film, che soffre anche del decadimento della pellicola al nitrato. Phillip Ford, nipote di John e figlio di Francis, in seguito egli stesso regista, interpreta Limpy, il fratello tossicomane di O'Brien. Robert Edeson, nei panni del parroco e cappellano militare, che fa da arbitro nelle battaglie tra gang tentando di portar pace nel porto, è un precoce esempio di prete militante fordiano.

A curious hybrid of genres (war movie, crime gang melodrama, romance, James Bondian adventure), The Blue Eagle is a rough-and-ready concoction with some charm and a great deal of Fordian roughhousing. Handsome leading man George

O'Brien, often seen stripped to the waist with muscles glowing, carries the brunt of the brawling but takes time to romance sweet Irish lass Rose Kelly (Janet Gaynor). This pre-Sunrise teaming of O'Brien and Gaynor is lightweight by comparison but showcases their abundant popular appeal.

The plot about two rival gangleaders (William Russell is O'Brien's antagonist) duking it out over Rose on a World War I U.S. Navy ship and back home on the New York waterfront unexpectedly turns into an outlandish yarn about drugrunning. The crooks operate out of a submarine stashed away in an island cove. Ford's direction of the action sequences is mostly routine, though an earlier naval battle is unfortunately among the parts missing from this reconstructed version of the film, which also suffers from considerable nitrate decay. Ford's nephew Phillip Ford, son of Francis Ford and later a director himself, plays O'Brien's drug-addicted brother, Limpy. Robert Edeson as the parish priest and navy chaplain who referees the gang battles while trying to bring peace to the waterfront is an early example of the Fordian militant cleric.

MOTHER MACHREE

Stati Uniti, 1928 Regia: John Ford

■ T. it.: *La canzone della mamma*; Sog.: dal romanzo di Rita Johnson Young; Scen.: Gertrude Orr; F.: Chester Lyons; Mo.: Katherine Hilliker, H. H. Caldwell; Int.: Belle Bennett (Ellen McHugh), Neil Hamilton (Brian McHugh), Philippe De Lacy (Brian da bambino), Pat Somerset (Robert De Puyster), Victor McLaglen (Terrence O'Dowd), Ted McNamara (arpista di Wexford), John MacSweeney (prete irlandese), Eulalie Jenson (Rachel van Studdiford), Constance Howard (Edith Cutting), Ethel Clayton (signora Cutting), William Platt (Pips), Jacques Rollens (signor Bellini), Rodney Hildebrand (padre di Brian McHugh), Joyce Wirard (Edith Cutting da bambino), Robert Parrish (bambino); Prod.: William Fox; Pri. pro.: 22 gennaio 1928 ■ 35mm. L. or.: 7 bobine; D.: 29' a 24 f/s. (incompleto, bobine 1, 2 e 5). Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Library of Congress

Nel giugno 1927 Ford scrisse un articolo entusiasta per il "Film Daily" su come



Didascalìa, *dida dida*

progettasse di usare la musica, comprese canzoni popolari irlandesi e americane, nel suo film *Mother Machree*, girato inizialmente come un muto. Purtroppo sono sopravvissuti soltanto circa ventinove minuti di questa commedia drammatica sentimentale, felicemente stilizzata e molto espressionista, del 1928, su una donna irlandese, Ellen McHugh (Belle Bennett), che ha una serie di disavventure quasi fiabesche (lavorando in un circo e come cameriera) prima di ritrovare a New York il figlio ormai cresciuto. Si imbatte così in personaggi bizzarri come Terence O'Dowd, il Gigante di Kilkenny (Victor McLaglen) che spiega di essere venuto in America perché "sul mercato irlandese non c'è più spazio per i giganti"; Pips, il Nano di Munster (William Platt); e l'Arpista di Wexford (Ted McNamara), del quale O'Dowd dice: "La faccia è stramba, ma ha la musica nel cuore".

Girato nel 1926, *Mother Machree* fu proiettato nella sua forma finale solo nell'ottobre 1928 perché rimaneggiato con l'aggiunta di una colonna sonora sincronizzata, di effetti sonori e della famosa canzone che dava il titolo al film. (da *Searching for John Ford*)

Ford wrote an enthusiastic article for the "Film Daily" in June 1927 about how he planned to use music, including both Irish and American folk songs, in his film Mother Machree, originally shot as a silent. Unfortunately, only about twenty-nine minutes survives of this delightfully stylized, highly expressionistic 1928 sentimental comedy drama about an Irish woman, Ellen McHugh (Belle Bennett), who has a series of fairy-tale-like misadventures (working in a circus and as a maid) on her way to being reunited with her grown son in New York. She encounters such outlandish characters as Terence O'Dowd, the Giant of Kilkenny (Victor McLaglen), who explains that he came to America because "the bottom dropped out of the giant business in Ireland"; Pips, the Dwarf of Munster (William Platt); and the Harper of Wexford (Ted McNamara), of whom O'Dowd says, "'Tis a queer face he has, but music in his soul."

Mother Machree was filmed in late 1926 but not released in its final form until October 1928 because of its retooling for sound, which included the addition of a

synchronized musical track and sound effects and the on-screen singing of the popular title song. (from Searching for John Ford)

FOUR SONS

Stati Uniti, 1928 Regia: John Ford

■ T. it.: *L'Ultima gioia*; Sog.: dal racconto *Grandma Bernle Learns Her Letters* di I. A. R. Wylie; Scen.: Philip Klein; Didascalie: Katherine Hilliker, H. H. Caldwell; F.: George Schneiderman, Charles G. Clarke; Mu: S. L. Rothafel, Erno Rapee e Lew Pollack (canzone *Little Mother*); Int.: Margaret Mann (Frau Bernle), James Hall (Joseph Bernle), Earle Foxe (Maggiore Von Stomm), Charles Morton (Johann Bernle), Francis X. Bushman, Jr. (Franz Bernle), George Meeker (Andres Bernle), Albert Gran (portaflettere), Frank Reicher (direttore), Hughie Mack (albergatore), Michael Mark (inserviente di Von Stomm), August Tollaire (borgomastro), June Collyer (Annabelle Bernle), Wendell Phillips Franklin (James Henry), Ruth Mix (ragazza di Johann), Jack Pennick (amico americano di Joseph), Leopoldo Arciduca d'Austria (capitano tedesco), Robert Parrish (bambino), L. J. O'Connor (locandiera); Prod.: William Fox Film Corp.; Pri. pro.: 13 febbraio 1928 ■ 35mm. D.: 99' a 24 f/s.Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Twentieth Century Fox

Il capolavoro del 1927 di F.W. Murnau *Sunrise: A Song of Two Humans* fece un'impressione enorme a Hollywood. In partenza per la Germania, dove avrebbe incontrato Murnau, Ford concesse un'intervista al "Moving Picture World" che riferiva: "Dopo aver visto dei giornalieri di *Sunrise*, Ford ha affermato di ritenere che si tratti del più grande film mai prodotto. Ford ha detto di dubitare che nei prossimi dieci anni possa essere realizzata una pellicola migliore". L'esplicita e finanche eccessiva imitazione di Murnau, girata da Ford nel 1927 e distribuita all'inizio dell'anno successivo con una colonna sonora musicale ed effetti sonori sincronizzati, si intitolava *Four Sons*.

Fotografato sontuosamente da George Schneiderman e Charles G. Clarke, con l'impiego di frequenti movimenti di macchina, il film rende ancora più esplicito l'omaggio stilistico a Murnau evocando le sofferenze di una famiglia tedesca de-

cimata dagli orrori della Grande guerra. Ford considerava *Four Sons* la "prima storia veramente buona" che avesse mai girato (era l'adattamento di un racconto, apparso sul "Saturday Evening Post", di I.A.R. [Ida Alexa Ross] Wylie, che gli fornì anche il materiale di partenza per *Pilgrimage*, del 1933). Il film narra di una madre bavarese (Margaret Mann) che giunge in America dopo la morte in battaglia di tre dei suoi figli. Ford passa da una descrizione comica e quasi da operetta della vita provinciale d'anteguerra a scene da incubo, stilizzate all'estremo, di massacri su un campo di battaglia avvolto nella nebbia. Il regista comunica efficacemente il dramma di una donna normale travolta da eventi epocali che sfuggono al suo controllo, ma la stravaganza visiva del film soffoca a volte la semplicità emotiva della storia, la situazione tipicamente fordiana di una famiglia del Vecchio Continente distrutta e ricostituita in un nuovo paese. (da *Searching for John Ford*)

F. W. Murnau's 1927 masterpiece Sunrise: A Song of Two Humans made an enormous impression on everyone in Hollywood. En route to visit Murnau in Germany, Ford gave an interview to the "Moving Picture World", which reported, "After seeing rushes of Sunrise, Ford declared that he believed it to be the greatest picture that has been produced. Ford said he doubts whether a greater picture will be made in the next ten years." Ford's overt, even slavish, Murnau imitation, filmed in 1927 and released early the following year with a musical score and synchronized sound effects, was titled Four Sons.

Sumptuously photographed by George Schneiderman and Charles G. Clarke, with frequent use of the moving camera, Four Sons made its stylistic homage to Murnau even more explicit by dealing with the travails of a German family decimated by the horrors of the Great War. Ford considered Four Sons the "first really good story" he ever filmed (the source was a "Saturday Evening Post" short story by I. A. R. [Ida Alexa Ross] Wylie, who also provided the source material for his 1933 Pilgrimage). Four Sons deals with a Bavarian mother (Margaret Mann) who comes to America after three of her sons are killed in combat. Ford goes from a broadly comedic, operetta-like rendition



Didascalia, *dida dida*

of village life before the war to a nightmarish, extravagantly stylized scene of death on a fog-shrouded battlefield. The director effectively conveys the poignancy of an ordinary woman being buffeted about by world events beyond her control, but the film's visual extravagance sometimes overwhelms the emotional simplicity of the story, its characteristically Fordian situation of an Old World family being torn apart and reconstituted in a new land. (from Searching for John Ford)

HANGMAN'S HOUSE

Stati Uniti, 1928 Regia: John Ford

■ T. it.: *La casa del boia*; Sog.: da un racconto di Donn Byrne, adattato da Philip Klein; Scen.: Marion Orth; Didascalie: Malcolm Stuart Boylan; F.: George Schneiderman; Int.: Victor McLaglen (Hogan), Hobart Bosworth (James O'Brien, procuratore generale di giustizia), June Collyer (Connaught O'Brien), Larry Kent (Dermott MacDermott), Earle Foxe (John Darcy), Eric Mayne (colonnello di legione), Joseph Benke (Neddy Joe), Belle Stoddard (Anne McDermott), Marion Morrison [John Wayne] (impiccato e spettatore alla corsa di cavalli); Prod.:

William Fox; Pri. pro.: 13 maggio 1928 ■ 35mm. L. or.: 7 bobine. L.: 1942 m. D.: 71' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art ■ Preservato con il sostegno di / Preserved with support from The National Endowment for the Arts and The Film Foundation.

Hangman's House adatta lo stile cupo di Murnau a un'ambientazione irlandese, ma con maggiore sobrietà rispetto a *Four Sons* (meno carrelli). L'intricata, lugubre storia di un fuggiasco dell'IRA (Victor McLaglen) che torna per uccidere il furfante (Earle Foxe) responsabile della morte di sua so-

rella, sembra più tedesca che irlandese nel suo brutale determinismo. Ma diversamente dal romanticismo lieve di *The Shamrock Handicap* e dall'irrealismo fantastico di *Mother Machree*, l'atmosfera fosca e le nebbie di *Hangman's House* consentono a Ford di esplorare più profondamente la sua visione mitopoietica dell'Irlanda. Il cittadino Hogan di McLaglen è un reietto senza speranza in una società dilaniata dai mali del colonialismo, dalla tragedia della guerra civile e dall'onnipresente tradimento della delazione.

Il finale di *Hangman's House* custodisce un mistero simile alla celebre immagine finale di *The Searchers*, dove John Wayne, inaspettatamente ma inevitabilmente, si allontana dalla famiglia che ha riunito. *Hangman's House* è degno di nota anche grazie a un indizio di grandi imprese a venire: la prima apparizione in un film di Ford del giovane che sarebbe diventato la sua stella più importante, John Wayne. Ventunenne studente di legge e giocatore di football all'Università della California del Sud, Marion "Duke" Morrison aveva fatto la comparsa e recitato in piccoli ruoli in vari altri film e durante le vacanze estive lavorava alla Fox come attrezzista. Non accreditato in *Hangman's House*, Morrison appare prima in una sequenza visionaria nei panni di un uomo che sta per essere impiccato, poi è lo spettatore di una corsa di cavalli che per l'eccitazione rompe uno steccato. (da *Searching for John Ford*)

"C'è una corsa di cavalli, nella storia, che anticipa (sicuramente in meglio) quella di *The Quiet Man*".

Peter Bogdanovich, *John Ford* (trad. it. *Il cinema secondo John Ford*, Pratiche, Parma 1990)

Hangman's House adapted the brooding Murnau manner to an Irish setting, although in a more restrained fashion than in *Four Sons* (fewer tracking shots). This convoluted, lugubrious tale of a fugitive IRA man (Victor McLaglen) returning to kill the blackguard (Earle Foxe) responsible for his sister's death seems more Germanic than Irish in its heavyhanded sense of determinism. But in contrast with the fluffy romanticism of *The Shamrock Handicap* and the fantastic unreality of *Mother Machree*, the fog- and doom-shrouded atmosphere of *Hangman's House* allows

Ford to discover greater depth in his mythopoetic view of Ireland. McLaglen's Citizen Hogan is a hopeless outcast in a society torn by the evils of colonialism, the tragedy of civil war, and the pervasive treachery of informing.

The ending of Hangman's House carries a mystery similar to the famous final shot of The Searchers, which has John Wayne unexpectedly, but inevitably, turning away from the family he has reunited. Hangman's House is also noteworthy for a sign of greater things to come: the first appearance in a Ford movie of the young man who would become his most important star, John Wayne. A twenty-one-year-old prelaw student and football player at the University of Southern California, Marion "Duke" Morrison had been an extra and bit player in several other movies and was working at Fox as a propman during summer vacations. Unbilled in Hangman's House, Morrison is first seen in a fantasy sequence as a man about to be hanged, then shows up again as a spectator at a horse race who becomes so excited that he breaks down a picket fence. (from Searching for John Ford)

"The horse race in *Hangman's House*... forecasts (and betters) the one in *The Quiet Man* (there is also an underground meeting place in the film similar to one in *The Informer*)."

Peter Bogdanovich, *John Ford, Movie Magazine Limited, 1967*

RILEY THE COP

Stati Uniti, 1928 Regia: John Ford

■ T. it.: *Parigi, che cuccagna*; Scen.: James Gruen, Fred Stanley; F.: Charles G. Clarke; Mo.: Alex Troffey; Int.: J. Farrell MacDonald (Aloysius Riley), Louise Fazenda (Lena Krausmeyer), Nancy Drexel (Mary Coronelli), David Rollins (Davy Smith), Harry Schultz (Hans Krausmeyer), Billy Bevan (autista di Parigi), Tom Wilson (sergente), Otto H. Fries (autista di Monaco), Mildred Boyd (Caroline), Ferdinand Schumann-Heink (Julius), Del Henderson (Giudice Coronelli), Russell Powell (Kuchendorf), Mike Donlin (imbroglione), Robert Parrish; Prod.: William Fox; Pri. pro.: 25 novembre 1928 ■ 35mm. L.: 1813 m. D.: 66' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMa -

The Museum of Modern Art ■ Preservato con il sostegno di / Preserved with support from The National Endowment for the Arts and The Film Foundation.

Riley the Cop (1928) è interpretato da J. Farrell MacDonald, nel ruolo di un poliziotto irlandese-americano di buon cuore che, nei vent'anni trascorsi nel corpo di polizia di New York, non ha mai arrestato nessuno. La didascalia di apertura annuncia la filosofia di Riley: "Un buon poliziotto si riconosce dagli arresti che non fa". Come tanti altri immigrati irlandesi, Riley si guadagna il rispetto nel paese adottivo vestendo l'uniforme, ma nel suo quartiere multietnico è soprattutto una figura paterna. Questa deliziosa commedia praticamente priva di intreccio anticipa lo stile disteso e basato sui personaggi che caratterizza le opere più tarde di Ford.

Già regista egli stesso, J. Farrell MacDonald aveva lavorato per la prima volta con Ford nel film del 1919 *A Fight for Love* e continuò a collaborare con lui in venticinque film, fino a *When Willie Comes Marching Home* (*Bill sei grande!*) del 1950. La vena anarchica irlandese di Ford (una volta il suo montatore Robert Parrish disse che "per lui odiare i poliziotti era un atto di fede") è condivisa da Riley, che considera il lavoro della polizia una forma di attività sociale benevola e cameratesca. Quando un giovane protetto (David Rollins) del paterno ma celibe Riley si mette nei guai con la legge in Germania, il poliziotto parte per riportare il ragazzo a casa sano e salvo.

Dato che siamo ai tempi del Proibizionismo, Riley approfitta dell'occasione per passare la maggior parte del tempo a far bisboccia in una birreria tedesca, dove conosce una focosa *fräulein* interpretata con grande brio dalla celebre attrice comica del cinema muto Louise Fazenda. I due formano presto una coppia stranamente bene assortita, e il loro viaggio di ritorno in America con il ragazzo conduce a un divertente epilogo. "Era una storia realmente accaduta" disse Ford "e pensai che fosse un'idea buffa". L'abilità con cui Ford riesce a trarre consolanti lezioni morali dal proprio aspro umorismo etnico è stata raramente così felice come in questo film girato con destrezza. Realizzato durante la transizione al sonoro, *Riley the Cop* si avvale di effetti sonori e di una vivace colonna Movietone.



Didascalìa, *dida dida*

Riley the Cop (1928) stars J. Farrell MacDonald as a warmhearted Irish-American cop who has never made an arrest in his twenty years on the New York City police force. The opening title gives Riley's philosophy: "You can tell a good cop by the arrest he doesn't make." Like so many other Irish immigrants, Riley earns respect in his adopted land by wearing a uniform, but he serves as more of a fatherly figure in his multiethnic neighborhood. This delightful, virtually plotless comedy points forward to the relaxed, character-based style of Ford's later work.

A former director himself, J. Farrell MacDonald had first worked with Ford in the 1919 film *A Fight for Love* and continued working with him in twenty-five films through *When Willie Comes Marching Home* in 1950. Ford's anarchistic Irish streak (his editor Robert Parrish once called him "a cop-hater by religion") is shared by Riley, who views policing as a form of benign social work and an opportunity for good fellowship with his friends on

the streets. When a youthful protégé (David Rollins) of the fatherly but single Riley gets in trouble with the law, the cop is sent to Germany to bring the lad back safely. Since this is the Prohibition era, Riley takes advantage of the opportunity to spend most of his time carousing in a German beer hall, where he meets a spirited *fräulein* played with great zest by the popular silent comedienne Louise Fazenda. The pair quickly form an oddly suitable couple, and their return trip to America with the boy leads to a hilarious denouement. "This was a story that had actually happened," said Ford, "and I thought it was a funny idea." Ford's ability to draw heartwarming moral lessons from his raucous ethnic humor has rarely been so successfully on display than in the deftly-directed *Riley the Cop*. Made during the transition to sound, the film benefits from a sprightly *Movietone* score and sound effects.

THE BLACK WATCH

Stati Uniti, 1929 Regia: John Ford

■ T. it.: *La guardia nera*; Sog.: dal romanzo *King of the Khyber Rifles* di Talbot Mundy; Scen.: James Kevin McGuinness, John Stone; F.: Joseph H. August; Mo.: Alex Troffey; Mu.: la canzone *Flowers of Delight* è di William Kernell; Int.: Victor McLaglen (capitano Donald King), Myrna Loy (Yasmani), Roy D'Arcy (Rewa Ghunga), Pat Somerset (ufficiale degli Hilanders), David Rollins (tenente Malcolm King), Mitchell Lewis (Mohammed Khan), Walter Long (Harem Bey), David Percy (ufficiale degli Hilanders), Lumsden Hare (colonnello), Cyril Chadwick (maggiore Twynes), David Torrence (maresciallo), Francis Ford (maggiore MacGregor), Claude King, Frederick Sullivan, Joseph Diskay, Joyzelle, Richard Travers; Prod.: William Fox; Pri. pro.: 22 maggio 1929 ■ 35mm. L.: 2510 m. D.: 92'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art ■ Preservato con il sostegno di / Preserved with support from The National Endowment for the Arts.

Il primo film interamente sonoro di Ford, adattamento del romanzo di Talbot Mundy *King of the Khyber Rifles*, è interpretato da Victor McLaglen nei panni di un ufficiale dell'esercito britannico nel mitico reggimento scozzese che parte per una missione segreta in India nei primi giorni della Prima guerra mondiale. La virtuosistica messinscena delle sequenze di battaglia, valorizzata da un uso raffinato del controllo da parte del direttore della fotografia Joseph H. August e da una complessa orchestrazione di montaggio e musica, ricorda le prodezze di Francis Ford nel muto del 1915 *The Campbells Are Coming*, nel quale Jack Ford fu aiuto regista (Francis ha una parte piccola ma memorabile in *The Black Watch*).

Jack girò *The Black Watch* come film parzialmente sonoro, ma alla fine della lavorazione il direttore generale della Fox, Winfield Sheehan, inserì nella produzione il britannico Lumsden Hare per girare alcune sequenze parlate. Tra queste c'erano delle scene d'amore involontariamente comiche con McLaglen e Myrna Loy nei panni della Principessa Yasmani, improbabile capo delle forze ribelli indiane. Ford riteneva che le scene di Hare fossero "davvero orribili, lunghe, verbose, senza alcun rapporto con la storia: un totale disastro. Quando le vidi mi venne da vomitare". (da *Searching for John Ford*)

"Lo sguardo di Ford, combinandosi con la sensuale fotografia di August, conferisce al film una notevole originalità visiva: un chiaroscuro di grande effetto, con audaci inquadrature, e un'atmosfera fortemente drammatica. *The Black Watch* vale la pena di essere conservato, anche solo per la fiammeggiante assurdità delle sue rigide uniformi o per le scene d'amore tra la meravigliosa e sensuale Myrna Loy e il simpatico e maldestro Victor McLaglen." Lindsay Anderson, *About John Ford* (trad. it. *John Ford*, Ubulibri, Milano 1985).

Ford's first all-talking feature, The Black Watch (1929), an adaptation of Talbot Mundy's novel King of the Khyber Rifles, stars Victor McLaglen as a British army officer in a fabled Scottish regiment who undertakes a secret mission to India in the early days of World War I. Ford's virtuosic direction of the battle sequences, featuring elaborate use of backlighting by the

master cinematographer Joseph H. August and a complex orchestration of montage and music, harked back to the derring-do heroics of Francis Ford's 1915 silent feature The Campbells Are Coming, on which Jack Ford was first assistant director (Francis plays a small but memorable role in The Black Watch).

Jack made The Black Watch as a part-talkie, but after he finished his work on it, Fox general manager Winfield Sheehan hired British cast member Lumsden Hare to direct some additional talking sequences. They included unintentionally comical love scenes with McLaglen and Myrna Loy as Princess Yasmani, the improbable leader of Indian rebel forces. Ford thought Hare's scenes were "really horrible -- long, talky things, had nothing to do with the story -- and completely screwed it up. I wanted to vomit when I saw them." (from Searching for John Ford)

"The combination of Ford's camera-eye with August's voluptuous lighting gives the film a remarkable visual distinction: strikingly chiaroscuro, boldly dramatic in its compositions, strongly dramatic in atmosphere. The Black Watch is indeed well worth preserving, though partly, it must be admitted, for the rich absurdity of its stiff-upper-lip regimentals, and its romantic scenes between a wonderfully sensuous Myrna Loy and an endearingly clumsy Victor McLaglen."

Lindsay Anderson, *About John Ford, Plexus, London 1981*

SALUTE

Stati Uniti, 1929 Regia: John Ford

■ T. it.: *Grande Sfida*; Sog.: Tristram Tupper; Scen.: John Stone; Dial.: James Kevin McGuinness; Didascalie: Wilbur Morse, Jr.; F.: Joseph H. August; Su: W. Lindsay Jr.; Int.: George O'Brien (cadetto John Randall), Helen Chandler (Nancy Wayne), Stepin Fetchit ("Smoke Screen"), William Janney (Paul Randall), Frank Albertson (Albert Edward Price), Joyce Compton (Marion Wilson), Cliff Dempsey (generale Somers), Lumsden Hare (ammiraglio Randall), David Butler (allenatore della Marina), Rex Bell (cadetto), Ward Bond, Marion Morrison [John Wayne] (cadetti); Prod.: William Fox; Pri. pro.: 1 settembre 1929 ■ 35mm. D.: 86'. Bn. Versione

inglese / English version ■ Da: George Eastman House

Complementare a *The Long Gray Line* (La lunga linea grigia), il film di Ford su West Point del 1955, *Salute* è un lungometraggio sonoro girato all'Accademia navale degli Stati Uniti, che a suo tempo lo aveva bocciato all'esame di ammissione. La trama, incentrata sulla rivalità tra due fratelli, George O'Brien (stella del football di West Point) e William Janney (inesperto cadetto di Annapolis), è noiosa nella scrittura e nella recitazione. Le virtù del film stanno altrove, nelle abbondanti riprese in esterni e nell'uso creativo del suono. Per essere un film del 1929, *Salute* è sorprendentemente fluido: Ford si concede movimenti di macchina molto liberi e non si fa intimorire dai moniti sui presunti pericoli delle riprese in presa diretta negli esterni (anche se il montaggio audio rappresentava ancora un problema). L'illuminazione di Joseph H. August è altrettanto morbida e naturale; il film ha un'affascinante qualità quasi documentaristica nell'esplorare la storica ambientazione e culmina nella turbolenta messa in scena di una partita di football americano tra Esercito e Marina (che si avvale di sequenze filmate durante una partita vera).

I caratteristici temi fordiani della tradizione, della lealtà e del cameratismo donano un po' di spessore alla debole trama che vede Janney farsi strada come allievo ufficiale all'ombra dell'ingombrante fratello maggiore. La passione del regista per le scenette burlesche e per i prolungati sketch incentrati su personaggi secondari è qui evidentissima: persino lui sembra annoiato dalla trama principale e dalle battute ampollose dei due protagonisti. *Salute* segnò il debutto di Ward Bond e l'inizio del suo lungo rapporto con Ford. Con John Wayne, qui nella sua prima scena dialogata per Ford, interprete dell'amico di Bond, faceva parte della squadra di football dell'Università della California del Sud, che fece da controfigura alla squadra della Marina.

Ma qui a rubare la scena è lo stralunato comico Stepin Fetchit, la cui bizzarra interpretazione di Smoke Screen (Cortina di Fumo), servitore che segue Janney ad Annapolis, sconfinava nel surreale. Quando Janney cerca di rispedirlo a casa, Smoke Screen dice: "Lo sai che devo prendermi



Didascalìa, dida dida

cura di te, lo sai che sono la tua mamma!" Stepin Fetchit avrebbe interpretato per Ford altri ruoli memorabili in *Judge Priest* (Il giudice, 1934) e *The Sun Shines Bright* (Il sole splende alto, 1953).

A companion piece to Ford's 1955 feature about West Point, *The Long Gray Line*, *Salute* is an early talkie shot at the U.S. Naval Academy, which had denied him admission when he failed the entrance examination. The plot about a rivalry between two brothers (George O'Brien, a West Point football star) and William Janney (a callow Annapolis midshipman) is tiresomely written and acted. The virtues of the film lie elsewhere - in the extensive location shooting and creative use of sound. For a 1929 film, *Salute* is amazingly fluid, with Ford moving his camera freely and disregarding all warnings about the supposed dangers of shooting live sound in actual locations (though sound editing was still a problem). Joseph H. August's natural lighting is equally supple; the film has a fascinating semidocumentary feeling as it explores the historic setting and climaxes with a rough-and-tumble staging of the Army-Navy football game (combined with footage shot at an actual game).

Ford's characteristic themes of tradition, loyalty, and camaraderie give some weight to the thin storyline about Janney trying to find his way as a midshipman in the shadow of his more imposing older brother. The director's love of prankish bits of business and extended vignettes involving secondary characters is on full display here, since even he seemed bored by the central situation and the two leads' stilted line readings. Salute marked Ward Bond's film debut, the beginning of a long association with Ford. He and John Wayne, who speaks his first dialogue for Ford as Bond's midshipman crony, were part of the champion University of Southern California football team, who doubled for the Navy squad.

*The real scene-stealer is the otherworldly comedian Stepin Fetchit, whose bizarre antics as Smoke Screen, a servant who tags along with Janney to Annapolis, verge on the surreal. When Janney tries to send him back home, Smoke Screen says, "You know I got to nurse you - you know I'se yo mammy!" Stepin Fetchit would go on to other memorable performances for Ford in *Judge Priest* and *The Sun Shines Bright*.*

UP THE RIVER

Stati Uniti, 1930 Regia: John Ford

■ T. it.: *Risalendo il fiume*; Scen.: Maurine Watkins, John Ford (non accreditato), William Collier Sr. (non accreditato); F.: Joseph H. August; Mu.: Joseph McCarthy, James F. Hanley; Int.: Spencer Tracy (St. Louis), Warren Hymer (Dannemora Dan), Humphrey Bogart (Steve), Claire Luce (Judy), Joan Lawes (Jean), Sharon Lynn (Edith La Verne), George McFarlane (Jesusup), Gaylord Pendleton (Morris), Morgan Wallace (Frosby), William Collier Sr. (Pop), Robert E. O'Connor (guardia), Louise MacIntosh (signora Massey), Edythe Chapman (signora Jordan), Johnny Walker (Happy), Noel Francis (Sophie), Mildred Vincent (Annie), Mack Clark (Whitelay), Goodee Montgomery (Kit), Althea Henley (Cynthia), Carol Wines (Daisy Elmore), Adele Windsor (Minnie), Richard Keene (Dick), Elizabeth e Helen Keating (May e June), Robert Burns (Slim), John Swor (Klem), Pat Somerset (Beauchamp), Joe Brown (procuratore delegato), Harvey Clark (Nash), Black e Blue (Slim e Klem), Robert Parrish; Prod.: William Fox; Pri. pro.: 12 ottobre 1930 ■ HDCam SR. D.: 92'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox

Lo stile di *Up the River* ricorda quello stesso e spontaneo adottato da Ford nelle sue opere più tarde. Oggi raramente mostrato, il film è una satira estremamente piacevole, eccentrica e disarmante del genere carcerario. Originariamente la Fox aveva commissionato alla sceneggiatrice Maurine Watkins uno studio serio sulla vita carceraria. Ford lo trasformò in una commedia dell'assurdo su un penitenziario del Midwest dove la vita è talmente conviviale che due evasi tornano in prigione per assistere alla grande partita di baseball contro un carcere rivale. Il regista riscrisse la sceneggiatura, senza essere accreditato, con William Collier Sr., l'attore che interpreta Pop, vecchio ergastolano mordace ma saggio.

Benché rappresenti per molti versi l'antitesi del cinema solenne e simbolico alla Dudley Nichols, il giocoso *Up the River* rivela affinità tematiche e strutturali con i film drammatici di Ford scritti da Nichols e altri in cui degli uomini mettono alla prova il loro carattere in fortezze isolate. Ma qui lo stile è arioso, disinvolto, spesso ironico, traboccante di quelle che Ford amava chiamare *grace notes*, abbellimen-

ti. Si riferiva ai tocchi di regia, spesso non verbali, che rivelano un personaggio o catturano un'emozione.

Up the River fu il primo film di Spencer Tracy e il secondo di Humphrey Bogart. La personalità d'attore di Tracy è già perfettamente formata nell'impudente, cinico e carismatico St. Louis, celebrato dagli altri detenuti per i suoi lanci durante le partite di baseball e per la sua indifferenza alle regole carcerarie. Bogart, ancora legato in questa prima fase allo stile da commedia da salotto, è troppo inesperto nei panni di Steve, un figlio di papà che ha preso una brutta strada. La vena umoristica di Ford è stimolata soprattutto da Warren Hymer, che offre un'interpretazione comica inaspettatamente coinvolgente nei panni dell'idiota tirapièdi Dannemora Dan. Gli sporadici momenti di disperazione e di sofferenza di *Up the River* non fanno che rafforzare una visione ironica e gioiosa della comunità in questo film sovversivo che presenta la vita carceraria come preferibile all'ipocrisia e all'isolamento emotivo del mondo esterno. (Da *Searching for John Ford*)

The style of Up the River is in keeping with the relaxed, spontaneous mode of filmmaking that characterizes the best of Ford's later work. Seldom revived today, Up the River is an utterly delightful, disarmingly offbeat lampoon of the prison movie genre. Fox originally commissioned a serious study of prison life from screenwriter Maurine Watkins. Ford turned it into an absurdist comedy about a midwestern penitentiary where life is so convivial that two escapees break back in for the big baseball game against a rival prison. The director did an uncredited rewrite with William Collier, Sr., the veteran actor who plays Pop, the prison's salty but wise old lifer.

Although the jocular Up the River in many ways represents the antithesis of the solemn and symbol-charged Dudley Nichols approach to filmmaking, it has thematic and structural affinities with Ford's dramatic films written by Nichols and others about men testing their character in isolated fortresses. But it does so in a breezy, offhand, often ironic manner, brimming over with what Ford liked to call "grace notes." By that he meant directorial touches, often nonverbal, that reveal

character or capture emotion.

Up the River was Spencer Tracy's first feature film and Humphrey Bogart's second. Tracy's screen persona is already fully formed here as the brash, cynical, charismatic St. Louis, lionized by his fellow inmates for his pitching prowess and his indifference to prison rules. Bogart, in his early "Anyone for tennis?" phase, is excessively callow as Steve, a rich kid gone wrong. Ford's comic imagination is most stimulated by Warren Hymer, who gives an unexpectedly touching comic performance as St. Louis's moronic sidekick, Dannemora Dan. The occasional undercurrents of suffering and despair in Up the River only strengthen Ford's joyous, ironic affirmation of community in this subversive film portraying prison life as preferable to the hypocrisy and emotional isolation of the outside world. (from Searching for John Ford)

SEAS BENEATH

Stati Uniti, 1931 Regia: John Ford

■ T. it.: *Dominatori del mare*; T. alt.: *In fondo ai mari*; Sog.: Cmdr. James Parker, USN (Ret'd); Scen.: Dudley Nichols; F.: Joseph H. August; Mo.: Frank E. Hull; Int.: George O'Brien (Comandante Bob Kingsley, USN), Marion Lessing (Anna M. Von Steuben), Warren Hymer ("Lug" Kaufman), William Collier Sr. ("Mugs" O'Flaherty), John Loder (Franz Schilling), Walter C. Kelly (capo Mike Costello), Walter McGrail (Joe Cobb), Henry Victor (Ernst Von Steuben, comandante del sottomarino 172), Mona Maris (Lolita), Larry Kent (tenente McGregor), Gaylord Pendleton (portabandiera Dick Cabot), Nat Pendleton ("Butch" Wagner), Harry Tennbrook (Winkler), Terry Ray (Reilly), Hans Furburg (Fritz Kampf, secondo ufficiale del U-172), Ferdinand Schumann-Heink (Adolph Brucker, ingegnere del U-172), Francis Ford (capitano Trawler), Kurt Furburg (Hoffman), Ben Hall (Harrigan), Harry Weil (Jevinsky), Maurice Murphy (Merkel); Prod.: William Fox; Pri. pro.: 30 gennaio 1931 ■ 35mm. D.: 99'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox

La crescente passione di Ford per la U.S. Navy, evidente in *Salute*, si esprime nuovamente in *Men Without Women* (Il sottomarino, 1930), storia di un equipaggio

intrappolato in un sottomarino in tempo di pace, e *Seas Beneath* (1931), film miserioso su una battaglia navale durante la Prima guerra mondiale (nel 1934 Ford fu promosso capitano di corvetta nella Riser-va navale e in seguito divenne contrammiraglio). Interpretato dal fidato attore del muto George O'Brien, la cui carriera nel sonoro declinò presto, impantanandosi in western di serie B, *Seas Beneath* va oggi ricordato principalmente per le lunghe sequenze marittime. Il realismo semidocumentario di questo film girato agli inizi del sonoro è sorprendente: Ford e il suo formidabile direttore della fotografia Joseph H. August rendono vividamente l'atmosfera della vita quotidiana su una vera imbarcazione militare e l'estenuante tensione del conflitto navale dal punto di vista dei marinai.

O'Brien, presenza fisica di forza sicura ma spesso un po' rigido nei dialoghi, sembra qui più a suo agio che in altri film sonori, forse grazie allo stile rapido ma efficace delle riprese. Qui è il comandante di una Q-Boat, una nave civetta camuffata da goletta mercantile per trarre in inganno un sottomarino tedesco. Nonostante la prevalente insulsaggine delle parti relative alle donne-spia, *Seas Beneath* resta godibile grazie alla viva sensazione di trovarsi lì con il gioviale O'Brien e il suo eccentrico equipaggio di irregolari fordiani. Le scene di combattimento si segnalano per la mancanza di sciovinismo e per il cameratismo tra nemici che caratterizza i film di Ford. L'ultima malinconica inquadratura ricorda i finali di film peraltro molto diversi come *Hangman's House* e *The Searchers*.

"Quelle scene [la sequenza del rifornimento in mare] erano buone, e anche le scene di battaglia lo erano, ma il soggetto era davvero brutto; era proprio un lavoro, e non si poteva far nulla con quella ragazza [Marion Lessing]. Poi, in seguito, lo montarono in modo orribile." (Ford in *John Ford* di Peter Bogdanovich)

Ford's growing passion for the U.S. Navy, evident in Salute, was further expressed in Men Without Women (1930), a peacetime drama about crewmen trapped on a doomed submarine, and Seas Beneath (1931), a serio-comic World War I naval combat yarn. (Ford was commissioned as a lieutenant commander in the U.S. Naval

Reserve in 1934 and eventually became a rear admiral.) Starring his stalwart silent leading man George O'Brien, whose career in talkies soon faltered and left him mired mostly in B Westerns, Seas Beneath is most remarkable today for its extensive footage shot at sea. The semidocumentary realism of this early-sound film is striking as Ford and his ace cinematographer Joseph H. August vividly capture the atmosphere of life on an actual navy ship and the prolonged tension of conflict on the ocean from the sailors' point of view. O'Brien, always a strong physical presence but usually a bit stiff in his delivery of dialogue, seems more relaxed in this vehicle than in other talkies, perhaps because of the rough-and-ready filming style. Here he is the commander of a navy "Mystery Ship," or Q boat, disguised as a merchant schooner to fool the crew of a German U-boat. While the scenes involving female spies are mostly hokum, Seas Beneath remains enjoyable because of its lively sense of actually being there with the jovial O'Brien and his whimsically-assembled crew of Fordian irregulars. The combat scenes are distinguished as well by a lack of jingoism and by Ford's characteristic sense of camaraderie between enemies. The film's melancholy final shot is reminiscent of the endings of such diverse Ford films as Hangman's House and The Searchers.

"That [submarine-refueling-at-sea sequence] was good, and so was the battle stuff, but the story was bad; it was just a lot of hard work, and you couldn't do anything with that girl [Marion Lessing]. Then later they cut the hell out of it." (Ford in Peter Bogdanovich's John Ford)

THE BRAT

Stati Uniti, 1931 Regia: John Ford

■ T. it.: *La trovatella*; Sog.: dalla commedia di Maude Fulton; Scen.: Sonya Levien, S. N. Berhman, Maude Fulton; F.: Joseph H. August; Mo.: Alex Troffey; Int.: Sally O'Neil (la ragazza), Alan Dinehart (MacMillan Forester), Frank Albertson (Stephen Forester), Virginia Cherrill (Angela), June Collyer (Jane), J. Farrell MacDonald (Timson, il maggiordomo), William Collier Sr. (giudice), Margaret Mann (governante), Albert Gran

(vescovo), Mary Forbes (signora Forester), Louise MacIntosh (Lena); Prod.: William Fox; Pri. pro.: 23 agosto 1931 ■ 16mm. L.: 722 m. D.: 65'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art

Una delle divagazioni più bizzarre e titolo tra i meno noti della lunga carriera di Ford, la commedia romantica *The Brat* dimostra che perfino partendo da un materiale follemente incongruo e atipico, Ford era in grado di produrre un film ben fatto e curato. Basato su un'opera teatrale di Maud Fulton su un ottuso romanziere appartenente all'alta società newyorkese (Alan Dinehart) che accoglie a casa propria una trovatella (Sally O'Neil) con l'idea di usarla come fonte di ispirazione ("una rosa nel fango"), *The Brat* richiama ovviamente il *Pigmalione* di George Bernard Shaw. Parrebbe dunque più consono a George Cukor che a Ford, ma il regista accetta la sfida con imperturbabilità. "Questo era uno di quei maledetti film che ti venivano assegnati" disse a Peter Bogdanovich rievocando la buffa scena di una rissa tra due donne, resa più credibile da attrici che "non si potevano soffrire e arrivarono alla zuffa."

"*The Brat* (1931), insignificante commedia di costume di Maud Fulton, è resa assolutamente incantevole dal ritmo agile e da un tocco lieve e affilato. Il fascino della seducente Sally O'Neil è intensificato dai suoi grandi occhi intensi, dall'accento yankee-cockney e dall'amabile giovinezza accompagnata da uno stile teatrale sofisticato. Invece di tentare di smorzare la 'tipizzazione' dei personaggi 'stereotipati' (cosa che avrebbe solo finito per disumanizzarli – e allora tanto valeva scartare tutta l'opera!), Ford chiede spesso ai suoi attori di interpretarli fino in fondo, caricandoli costantemente, alla maniera stravagante del regista." (Tag Gallagher, *John Ford: The Man and His Films*)

"La recitazione ha il tono giusto, c'è un'altalena nel giardino di cartapesta, i cigni nel laghetto e un mulino a vento. J. Farrell MacDonald interpreta il maggiordomo e anche Ward Bond ha una partecina. La scena più divertente è quella in cui Victor McLaglen, nei panni di un muscoloso modello, si batte il petto disperato alla vista del suo ritratto eseguito da un pittore vorticista." (Lindsay Anderson, *About John Ford*)

One of the oddest excursions and least-known titles in Ford's long career, the romantic comedy The Brat proves that even with wildly incongruous, uncharacteristic material, Ford could deliver an expert and polished piece of entertainment. Based on a Maud Fulton play about a stuffy New York high-society novelist (Alan Dinehart) who takes in a waif (Sally O'Neil), supposedly as research material ("a Rose in the Gutter"), The Brat has obvious echoes of George Bernard Shaw's Pygmalion. As such it would seem more natural subject matter for George Cukor than for Ford, but the director takes on the challenge with aplomb. "That was just one of those damn things they handed you," he recalled to Peter Bogdanovich, while reminiscing about a funny scene of two women fighting, made more authentic by actresses who "hated each other's guts and really went at it."

"*The Brat* (1931), a trivial Maud Fulton drawing room comedy of manners, becomes thoroughly enchanting because of rapid pacing and a light, pointed touch. Piquant Sally O'Neil's fascination is heightened by her huge intense eyes, Yankee-Cockney accent, and friendly youthfulness wedded to sophisticated theatrical manners. Rather than try to lessen the 'typing' of the 'stock' roles (which would only have farther dehumanized them - one might as well discard the whole play!), Ford has his actors play them for all their worth -- with constantly confirmatory 'business,' often in Ford's 'wacky' manner." (Tag Gallagher, *John Ford: The Man and His Films*)

"*The playing is competent, there is a swing in the stage-set garden, swans on the pond and a windmill. J. Farrell MacDonald is the butler and there is a look-in for Ward Bond. The nicest moment is provided by Victor McLaglen as a well-muscled artist's model, beating himself despairingly at the sight of a Vorticist drawing of his torso.*" (Lindsay Anderson, *About John Ford*)

ARROWSMITH

Stati Uniti, 1931 Regia: John Ford

■ T. it.: *Un popolo muore*; Sog.: dal romanzo di Sinclair Lewis; Scen.: Sidney Howard; F.: Ray June; Mu.: Alfred Newman; Int.: Ronald Colman



Didascalìa, *dida dida*

(dottor Martin Arrowsmith), Helen Hayes (Leora Arrowsmith), A. E. Anson (professor Gottlieb), Richard Bennett (Sondelius), Claude King (dottor Tubbs), Beulah Bondi (Signora Tozer), Myrna Loy (Joyce Lanyon), Russell Hopton (Terry Wickett), De Witt Jennings (signor Tozer), John Qualen (Henry Novak), Adele Watson (signora Novak), Lumdsen Hare (signor Robert Fairland), Bert Roach (Bert Tozer), Charlotte Henry (una giovane), Clarence Brooks (Pliver Marchand), Walter Downing (City Clerk), David Landau, James Marcus, Alec B. Francis, Sidney McGrey, Florence Britton, Bobby Watson; Prod.: Samuel Goldwyn per United Artists; Pri. pro.: 1 dicembre 1931 ■ 35mm. L.: 2771 m. D.: 101'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress ■ Preservato nel 1974 da un positivo nitrato della AFI (Collezione anonima) / Preserved in 1974 from a nitrate positive in the AFI (Anonymous Collection)

Adattamento di Sidney Howard del romanzo *Arrowsmith* (1925) di Sinclair Lewis, vincitore del Premio Pulitzer, il più prestigioso tra i film di Ford dei primi anni Trenta fu celebrato per quelle che ora sembrano tutte ragioni sbagliate. Il suo stile narrativo disuguale ed eccessivamente

ellittico rispetta i temi del romanzo senza però trattarne in profondità uno solo, il dialogo è verboso, l'accento britannico e lo stile di recitazione declamatorio di Ronald Colman rendono il suo personaggio di medico di provincia ancora più pomposo e sciocco di quanto Lewis avrebbe voluto. Alcuni elementi di debolezza del film derivano dal romanzo. L'aspetto oggi più interessante della versione fordiana di *Arrowsmith* non è quanto rispecchi il romanzo, ma come questo film ineguale e talvolta semplicemente strano rifletta in modo indiretto alcuni dei conflitti personali che tormentavano Ford in un momento critico della sua vita.

La storia di Martin Arrowsmith, la cui ambizione egomaniaca finisce per distruggere sia la sua famiglia che il suo senso di integrità personale, deve aver colpito Ford come un ammonimento. La didascalìa iniziale di *Arrowsmith* lo identifica in maniera abbastanza fuorviante come "La storia di un uomo che dedicò la sua vita a servire e il suo cuore all'amore di una donna". Benché teoricamente devoto a sua moglie (Helen Hayes), Arrowsmith trova difficile occuparsi dei reali bisogni di lei. Questi

conflitti erano familiari a Ford dopo undici anni di una vita coniugale poco soddisfacente e litigiosa. La tendenza a trascurare la moglie e i figli per il lavoro, l'alcol, gli amici e le relazioni con altre donne portò Ford a instillare il proprio nervosismo e la propria disperazione nella caratterizzazione di Arrowsmith offerta da Colman.

Incapace di risolvere questi conflitti nella vita reale, Ford non riuscì a trovare una struttura drammatica per illustrare in modo convincente quelli del suo protagonista. Ancora una volta cercò di esprimersi con tocchi di regia abilmente inseriti qua e là nelle crepe della narrazione. L'insoddisfazione di Ford per il film si inasprì quando abbandonò il set dopo uno scontro con il produttore Samuel Goldwyn e andò a sbronzarsi. Alla fine fu licenziato. Nel 1963, quando Peter Bogdanovich gli chiese di nominare il suo film preferito tra tutti quelli che aveva girato, Ford rispose solennemente: "*Arrowsmith*". (da *Searching for John Ford*)

Ford's most prestigious film of the early thirties, Arrowsmith, an adaptation by Sidney Howard of Sinclair Lewis's Pulitzer



Didascalia. *dida dida*

Prize-winning 1925 novel, was acclaimed for what now seem all the wrong reasons. Its choppy, overly elliptical narrative pays respects to the novel's themes without treating any in sufficient depth; the dialogue is rife with speechifying; and Ronald Colman's British accent and declamatory acting style make his Midwestern doctor even more of a pompous fool than Lewis intended. Some of these flaws stem from the novel. What's most interesting today about Ford's version of Arrowsmith is not how closely it reflects the novel, but how this wildly uneven, sometimes downright weird movie obliquely reflects some of the personal conflicts tormenting Ford at a critical juncture of his life.

The story of Martin Arrowsmith, whose egomaniacal ambition destroys both his family and his sense of personal integrity, must have struck Ford as a cautionary tale. Arrowsmith's opening title somewhat misleadingly calls it "The story of a man who dedicated his life to service and his heart to the love of one woman." While devoted to his wife (Helen Hayes) in theory, Arrowsmith finds it difficult to deal with her actual needs. These conflicts were familiar to Ford after eleven years of increasingly unsatisfying and argumentative married life. His neglect of his wife and children for work, booze, his male friends, and fruitless affairs with other women gave Ford an edginess and desperation that he instilled in Colman's characterization of Arrowsmith.

Unable to resolve Arrowsmith's conflicts in any truly coherent dramatic way because he was too confused about them in his own life, Ford once again sought self-expression in quirky directorial touches inserted here and there in cracks of the narrative. Ford's dissatisfaction with the picture came to a head when he walked off the set due to a clash with producer Samuel Goldwyn and went on a bender. He eventually was removed from the picture. In 1963, when Peter Bogdanovich asked Ford to name his favorite of all his films, Ford solemnly replied, "Arrowsmith." (from *Searching for John Ford*)

AIRMAIL

Stati Uniti, 1932 Regia: John Ford

■ T. it.: *L'aeroporto del deserto*; Sog.: tenente Colonnello Frank W. Wead; Scen.: Dale Van Every, tenente colonnello Frank W. Wead; F.: Karl Freund; Mu.: David Broekman; Int.: Pat O'Brien (Duke Talbot), Ralph Bellamy (Mike Miller), Gloria Stuart (Ruth Barnes), Lillian Bond (Irene Wilkins), Russell Hopton ("Dizzy" Wilkins), Slim Summerville ("Slim" McCune), Frank Albertson (Tommy Bogan), Leslie Fenton (Tony Dressel), David Landau ("Pop"), Tom Corrigan ("Sleepy" Collins), William Daly ("Tex" Lane), Hans Furburg ("Heinie" Kramer), Lew Kelly (ubriaco), Frank Beal, Francis Ford, James Donlan, Louise MacIntosh, Katherine Parry (passeggeri), Beth Milton (hostess di bordo), Edmund Burns (annunciatore radiofonico), Charles de la Montte, Lt. Pat Davis (pilota), Jim Thorpe (indiano), Enrico Caruso Jr., Billy Thorpe, Alene Carrol, Jack Pennick; Prod.: Carl Laemmle Jr. per Universal; Pri. pro.: 3 novembre 1932 ■ 35mm. L.: 2326 m. D.: 85'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Library of Congress ■ Preservato nel 1980 da un positivo nitrato della AFI (Collezione Universal) / Preserved in 1980 from original nitrate negatives in the AFI (Universal Collection)

Airmail segna il primo ritorno di Ford alla Universal dopo undici anni: è una storia d'aviazione convenzionale ma ben narrata, scritta da Dale Van Every e dal capitano Frank "Spig" Wead, con Ralph Bellamy nei panni del comandante di un aeroporto nel deserto alle prese con un temerario subordinato (Pat O'Brien). Wead era un pilota della U.S. Navy divenuto sceneggiatore dopo essere rimasto paralizzato in seguito a una caduta dalle scale, nel 1927. Nel 1957 John Wayne avrebbe interpretato Wead nel film biografico di Ford *The Wings of Eagles* (*Le ali delle aquile*). Il disperato valore dei personaggi di Wead – come in *Ceiling Zero* (*Brume*, 1936) di Howard Hawks e in *They Were Expendable* (*I sacrificati*, 1945) di Ford – viene dalla loro capacità di andare avanti in situazioni che le persone normali troverebbero assolutamente demoralizzanti. Ford, che sublimava le proprie frustrazioni creando un mondo migliore sullo schermo, rispose in modo viscerale all'altruistico senso del dovere di Wead. Ford e Karl Freund, il direttore della fotografia di *Der letzte Mann* (*L'ultima risata*, 1924) di Murnau e di *Metropolis* (1927) di Lang, girarono *Ai-*

mail ricorrendo a composizioni elaborate, estremamente cupe, mettendo in rilievo l'altissimo costo umano pagato dai primi piloti postali nello svolgimento dei loro compiti quotidiani. In Ford i tempi della narrazione sono meditativi, diversamente dal trattamento più dinamico e nonsense di una storia simile di Wead adottato da Hawks in *Ceiling Zero*. La sobrietà della scelta di Ford, che raffigura un piccolo avamposto costantemente assediato da pericoli fisici e morali, investe *Airmail* di un sentimento di distruzione proprio dell'espressionismo tedesco, contribuendo a redimerlo dai cliché del genere. Gloria Stuart, oggi ricordata soprattutto per la sua interpretazione in *Titanic* (1997), è la protagonista femminile di *Airmail*. Le spettacolari acrobazie aeree consacrarono Paul Mantz come asso di Hollywood (rimase ucciso in un incidente di volo durante le riprese di *The Flight of the Phoenix* [*Il volo della Fenice*] nel 1965). (da *Searching for John Ford*)

Marking Ford's first return to Universal in eleven years, Airmail is a routine but well-told aviation adventure yarn written by Dale Van Every and Lieutenant Commander Frank "Spig" Wead and starring Ralph Bellamy as the beleaguered chief of pilots at a desert airport, coping with a reckless subordinate (Pat O'Brien). Wead was a retired U.S. Navy flier who had turned to screenwriting after breaking his neck falling down the stairs of his home in 1927; John Wayne plays Wead in Ford's 1957 biographical film The Wings of Eagles.

The desperate gallantry of Wead's heroes (as also seen in Howard Hawks's Ceiling Zero and Ford's They Were Expendable) stems from their ability to carry on in circumstances ordinary people would find utterly demoralizing. Ford, who sublimated his own frustrations into creating a better world onscreen, viscerally responded to Wead's sense of selfless duty. Ford and Karl Freund, the cinematographer of Murnau's Der letzte Mann/The Last Laugh and Lang's Metropolis, filmed Airmail with intricate, extremely dark compositions, emphasizing the harrowing toll exacted from the pioneering mail pilots in the performance of their daily routine. Ford's pacing is meditative in contrast with Hawks's more dynamic and absurdist handling of



Didascalìa, *dida dida*

a similar Wead story in the 1936 Ceiling Zero. The sobriety of Ford's approach, depicting a small outpost surrounded by constant physical and moral danger, invests Airmail with a German expressionist feeling of oppressive doom that helps redeem it from the clichés of the genre.

Gloria Stuart, now best known for her role in Titanic, is the leading lady of Airmail. The spectacular flying stunts established Paul Mantz as an ace Hollywood pilot (he was killed in a flying scene for The Flight of the Phoenix in 1965). (from Searching for John Ford)

PILGRIMAGE

Stati Uniti, 1933 Regia: John Ford

■ T. it.: *Pellegrinaggio*; Sog.: dal racconto di I. A. R. Wylie; Scen.: Philip Klein, Barry Connors; Dial: Dudley Nichols; F.: George Schneiderman; Mu.: R. H. Bassett, canzone *Dear little boy of mine* di J. Keirn Brennan, Ernest R. Ball; Int.: Henrietta Crosman (Hannah Jessop), Heather Angel (Suzanne), Norman Foster (Jim Jessop), Marian Nixon (Mary Saunders), Maurice Murphy (Gary Worth), Lucille La Verne (Tally Hatfield), Charles Grapewin (Dad Saunders), Hedda Hopper (Signora Worth), Robert Warwick (maggiore Albertson), Batty Blythe (Janet Prescott), Francis Ford (maggiore), Louise

Carter (signora Rogers), Jay Ward (Jim Saunders), Frances Rich (infermiera), Adele Watson (signora Simms); Prod.: Fox; Pri. pro.: 12 luglio 1933 ■ HD Cam SR. D.: 90'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox

Il primo grande film di Ford, *Pilgrimage*, è tratto da un racconto pubblicato su "American Magazine" di I. A. R. [Ida Alexa Ross] Wylie, che aveva fornito anche il soggetto di *Four Sons*. Narra di Hannah Jessop (Henrietta Crosman), una madre possessiva in una fattoria dell'Arkansas che manda suo figlio (Norman Foster) incontro alla morte nella Prima guerra mondiale pur di non concederlo alla ragazza che ama. Benché duro e corrosivo nella sua assenza di sentimentalismo, il film ha una tale forza emotiva che alla sua uscita nell'estate del 1933 divenne un successo commerciale e si guadagnò perfino delle buone recensioni. Ma essendo un "melodramma femminile" strappalacrime, e dunque il tipo di film che non viene mai preso sul serio dagli intellettuali pronti a deridere automaticamente quel genere, scomparve dal panorama della storia del cinema e divenne praticamente invisibile fino alla sua riscoperta alla fine degli anni Sessanta.

Se Ford celebra i valori fondanti della vita familiare tradizionale, i suoi film ne piangono anche il declino e l'inevitabile perdita. La svolta di *Pilgrimage* consiste nel porre l'origine della distruzione all'interno della famiglia stessa, in cui l'eccessivo amore e la gelosia patologica di una madre provocano letteralmente la morte del figlio. Hannah Jessop è una vecchiaia dura e spietata fiera di discendere da pionieri sterminatori di indiani. Il solo ruolo importante di Henrietta Crosman prima di *Pilgrimage* era stato comico: aveva interpretato la matriarca nel film di George Cukor *The Royal Family of Broadway* (*La famiglia reale di Broadway*, 1929). Ma forse Ford ricordava di averla vista in una delle sue regolari apparizioni al Jefferson Theatre di Portland, Maine, dove lui lavorava come maschera. La grande prova d'attrice che Ford riuscì a trarre dalla Crosman, con echi di tragedia greca in un'ambientazione rurale americana, deve probabilmente qualcosa alla sua comprensione della grandezza di questa protagonista del teatro statunitense.

Il potere taumaturgico dello spirito comico

fordiano è incarnato dalla rude montanara della Carolina Tally Hatfield (interpretata splendidamente da Lucille La Verne), che fa amicizia con Hannah sulla nave che le porta in Francia a visitare le tombe dei rispettivi figli. Mentre documenta la graduale redenzione di Hannah il film compie un'audace piroetta passando dalla tragedia alla commedia. (da *Searching for John Ford*)

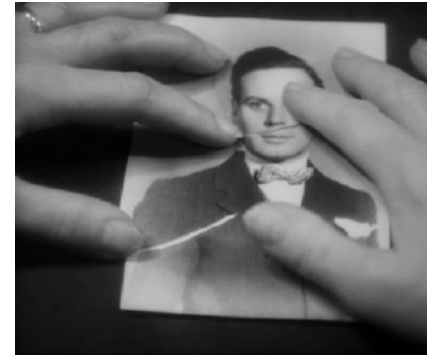
Ford's first great film, Pilgrimage, is based on an American Magazine story by I. A. R. [Ida Alexa Ross] Wylie, who also provided the source material for Four Sons. Pilgrimage deals with a possessive mother, Arkansas farmer Hannah Jessop (Henrietta Crosman), who sends her son (Norman Foster) to his death in World War I rather than lose him to the girl he loves. Although stark and corrosive in its lack of sentimentality, Pilgrimage has such tremendous emotional power that it became

a commercial success and even received some good reviews when released in the summer of 1933. But as a "women's picture" and four-handkerchief weepie, this is the kind of movie that is never taken seriously by intellectuals who automatically sneer at those genres, and it all but vanished from the landscape of film history, remaining unseen until it was rediscovered in the late 1960s.

While Ford celebrates the bedrock values of traditional family life, his films also mourn the inevitable dwindling and loss of such values. The departure for Ford in Pilgrimage is that it locates the source of destruction within the family itself, in a mother whose excessive devotion and pathological jealousy literally cause her son's death. Hannah Jessop is a flinty, hard-hearted old woman proud of her descent from Indian-killing pioneers. Henrietta Crosman's only important screen role before Pilgrimage was a comic one, as the

matriarch in George Cukor's 1929 film The Royal Family of Broadway. But Ford may have remembered her from seeing one of her regular appearances in Portland, Maine, when he was an usher at the Jefferson Theatre. The great performance Ford drew from Crosman, with its echoes of Greek tragedy in a rustic American setting, probably owes something to his understanding of her stature as a major actress of the American theater.

The healing power of the Fordian comic spirit is embodied in the raucous Carolina hillbilly Tally Hatfield (magnificently played by Lucille La Verne), who befriends Hannah on the boat to France to visit their sons' grave. Pilgrimage makes a daring pirouette from tragedy to comedy as it chronicles Hannah's gradual redemption. (from Searching for John Ford)



Didascalìa, *dida dida*



Didascalìa, *dida dida*

DOSSIER JOHN FORD: "UN UOMO TRANQUILLO" JOHN FORD DOSSIER: "THE QUIET MAN"

A cura di / Curated by Joseph McBride

Nel 1962, anno in cui realizzò il suo classico western sulla fine del West *The Man Who Shot Liberty Valance* (*L'uomo che uccise Liberty Valance*), John Ford confidò alla giornalista di Hollywood Hedda Hopper: "Capisce, non voglio che si venga a sapere: in realtà io faccio solo finta di essere un ignorante". Ford rimase fedele a quella posa per tutta la sua lunga carriera: era uno dei segreti che gli permettevano di conservare un'autonomia creativa in un sistema brutalmente commerciale pronto a respingere qualsiasi regista coltivasse consapevolmente finalità artistiche.

Lo storico e critico cinematografico americano Joseph McBride esplorerà il mistero di quella reticenza. Nella sua biografia *Searching for John Ford*, McBride ha scritto: "I suoi film erano l'autentico sfogo degli intimi pensieri e sentimenti di un uomo riservato". Utilizzando spezzoni video in cui Ford parla, per lo più evasivamente, dei suoi film e della sua carriera, McBride analizzerà la strategia elaborata con cura dal regista per evitare di discutere direttamente della propria opera e per lasciare la parola ai suoi film.

Benché tale atteggiamento rendesse Ford esasperante durante le interviste (come scoprì a proprie spese lo stesso McBride quando tentò di intervistare il regista nel 1970), esso rivelava un'integrità e un rispetto per il pubblico straordinari. Ford voleva che fossimo noi a giudicare le storie che raccontava sullo schermo. In quanto autore di film segretamente personali realizzati nel cuore del sistema commerciale hollywoodiano, Ford non voleva essere interrogato circa le sue intenzioni e si atteggiava a operaio impegnato a fare un *job of work*, un semplice lavoro alimentare, per non rivelare la sua natura di artista sensibile. McBride mostrerà anche alcuni estratti di film di Ford in cui vengono alla luce sentimenti e convinzioni che il regista cercava di celare all'invasione degli intervistatori.

In 1962, the year he made his classic end-of-the-West Western The Man Who Shot Liberty Valance, John Ford confided to Hollywood columnist Hedda Hopper, "You know, I don't want this to get out - I pose as an illiterate." That pose, which he maintained assiduously throughout his long career, was one of the secrets of his ability to sustain his artistry in a brutally commercial system that tended to reject any filmmaker who consciously proclaimed his artistic intentions.

The American film critic and historian Joseph McBride will explore the mystery of Ford's reticence about his own work. In his biography Searching for John Ford, McBride wrote, "His films were the true outlet of this secretive man's inner thoughts and feelings." Using clips of Ford talking, mostly evasively, about his films and career, McBride will examine Ford's carefully evolved strategy of avoiding straightforward discussion of his work and letting the films speak for themselves.

Although this habit made Ford a maddening interview subject (as McBride himself found when he attempted to interview the director in 1970), it demonstrated a marvelous integrity and respect for the audience. Ford wanted us to make up our own minds about the stories he was telling onscreen. As a director making covertly personal films within the Hollywood commercial system, Ford wanted to protect himself from scrutiny of his motives by posing as a journeyman doing a "job of work" rather than as the sensitive artist he was. McBride will also show clips of Ford films that reveal some of the deeply felt feelings and convictions the director tried to conceal from intrusive interviewers.

SEGNATURA A COLORI

SEGNATURA A COLORI

SEGNATURA A COLORI

SEGNATURA A COLORI

SEGNATURA A COLORI

SEGNATURA A COLORI

SEGNATURA A COLORI

SEGNATURA A COLORI

SEGNATURA A COLORI

SEGNATURA A COLORI

SEGNATURA A COLORI

SEGNATURA A COLORI

SEGNATURA A COLORI

SEGNATURA A COLORI

SEGNATURA A COLORI

SEGNATURA A COLORI



ALLA RICERCA DEL COLORE DEI FILM

Searching for colour in films

IN THE MOOD FOR COLOUR

Questi anni disastrosi in cui viviamo, almeno un merito lo hanno avuto, ci stanno restituendo la lucentezza e la molteplicità dei colori di cento anni di cinema.

Il colore cinematografico, chimera di tutti gli sperimentatori che, fin dai primi vagiti, immaginarono un cinema colorato; se ancora non era possibile registrarlo s'inventavano il pennello, l'imbibizione, il viraggio; e poi il pochoir.

Il colore doveva servire ad avvicinare il cinema alla realtà, ma è evidente che, al contrario, lo allontanava: meraviglioso principio d'infedeltà, solo il tempo, in un film, è più falso dei suoi colori!

Forse, proprio questo principio condiviso di falsificazione è alla base della creazione di un codice non scritto e genera una relazione tra schermo e spettatore a un livello più intimo e 'segreto'. In questa relazione, gioca un ruolo importante anche la grandezza dello schermo. Le scarpette di *Red Shoes*, non hanno lo stesso impatto se viste su un grande schermo o in televisione. L'intimità passa anche dalla grandezza.

I colori, così fuggevoli ed ingannevoli, lontani dalla realtà, diversi da copia a copia, da proiezione a proiezione, sono una bussola straordinaria per indicarci dove ci troviamo, quando il film che stiamo vedendo è stato girato. I colori di un film degli anni '10, o degli anni '40 o '70 o '90, tradiscono immediatamente la loro epoca, più della messa in scena, degli attori, delle formule stilistiche.

Che cos'hanno tra loro in comune opere distantissime come *Senso*, *Il Gattopardo*, *Jubal*, *Picnic*, *Johnny Guitar*, *African Queen*, ... di essere stati realizzati in un brevissimo fazzoletto temporale, 54 – 63, nell'età d'oro del cinema e della sperimentazione cromatica. A parte gli anni del muto, l'epoca del Technicolor è quella che, nella memoria collettiva, meglio identifica una stagione cromatica; il giallo di *Cantando sotto la pioggia* è certamente uno dei colori chiave degli anni '50; perché i colori dei film corrispondono, nella nostra memoria collettiva, a quelli della società di quegli anni.

I film che presentiamo quest'anno, nella parte sonora, hanno tra loro altre affinità, i loro autori usano il colore in maniera molto esigente, coadiuvati da direttori della fotografia e da costumisti di primissimo piano; John Huston, Luchino Visconti, Delmer Da-

IN THE MOOD FOR COLOUR

These devastating years we are living through have at least brought one merit: they are restoring to us the brightness and great variety of the colour of one hundred years of cinema.

Cinema colour, the fantasy of those experimenters who, right at the dawn, imagined coloured films. Since this was still not possible to record, they invented the paintbrush, tinting, toning, and then the pochoir technique.

Colour was supposed to be useful in taking cinema closer to reality, but it is evident that the opposite occurred – it distanced it. A wonderful departure point for unfaithfulness, only time in a film is even falsier than its colours!

Perhaps it is precisely this common principal of falsifying that acts as the foundations to the creation of an unwritten code of rules, generating a screen-viewer relationship that exists on a more intimate and more 'secret' level. In this relationship, screen size also plays an important role. The pumps of Red Shoes have a different impact depending on whether they are seen on a large screen or on television. Intimacy is also conveyed through dimension.

Colours – so fleeting and deceptive, far from reality, different from copy to copy, and from screening to screening. Yet they are an extraordinary compass for indicating what time we are in, when the film we are watching was shot. The colours of the 1910s, or the '40s, '70s or '90s, immediately betray their era, more than the sets, performers or style formulas.

And what common denominator do such diverse works as Senso, Il Gattopardo, Jubal, Picnic, Johnny Guitar, African Queen share? That they were made within a very brief time bracket, between 1954 and 1963, during the golden age of cinema and colour experimentation. Apart from the silent years, the Technicolor era is the one that, in the collective memory, best identifies with a chromatic season. The yellow of Singing in the Rain is certainly one of the key colours of the '50s, because film colours correspond, in our collective memory, to those of the society of those years. The films we present this year, in the sound section, all share other affinities: their makers use colour in a very demanding way, assisted by photography directors and costume designers with prime visibility. John Huston, Luchino Visconti,

ves, Nick Ray sono nati in date molto ravvicinate, tra il 1904 e il 1911, in sette anni. Avevano formato il proprio gusto con una rappresentazione ottocentesca del mondo, con colori sostanzialmente diversi da quelli che conosciamo noi oggi, influenzati dalla relazione con la pittura. E il Technicolor cos'è, se non il sistema più ottocentesco di un'arte ottocentesca? Tecnologicamente è abbastanza vicino al Pochoir, che utilizza, per stampare il cromatismo sulle copie in bianco e nero, lo stesso tipo di colore, le aniline.

Il folle Trucolor di *Johnny Guitar*, il meraviglioso Technicolor europeo di *Senso*, l'Eastman iperelaborato del *Gattopardo*, le mezze tinte del Technicolor americano di *Picnic* non sono l'anima di quei film, il sentimento più profondo e inconscio che ce li fa ricordare perché toccano delle zone intime della nostra percezione sensoriale?

Alla fine del 2008, Martin Scorsese ci ha affidato l'impegnativo lavoro di restauro di *Senso*, che si è appena concluso con la stampa della copia che proietteremo al festival di quest'anno. Per diciotto mesi Scorsese ha inseguito un certo numero di ricordi, per lui fondativi e indelebili, come il rosso dei fiori gettati in platea dai palchi, nell'inizio del film, l'oro e il candore delle giubbe asburgiche. Ricordi molto netti, che corrispondono ai materiali d'epoca che sono arrivati a noi e che hanno guidato il nostro restauro.

Che cosa ricordiamo di un film? Certo, una trama, un attore, delle battute, una situazione, uno stile, ... Ma nel gioco del ricordo che ci tiene attaccati per decenni a dei fotogrammi, che parte giocano i colori? Non è forse il *Mood* cromatico di un film, l'aspetto più segreto ed intimo della nostra relazione con il cinema che abbiamo amato?

Gli incredibili colori delle camicie degli interpreti di *Johnny Guitar*, la veste bianca di Katharine Hepburn, che perde il suo candore durante *African Queen*, le tenute militari dei soldati della 317, subito rese grigie dall'umidità dell'Indocina (perché anche un film in bianco e nero può avere una relazione con il colore), le calottine candide di *Cuffie della Frisia*, del 1910, i saloni dorati della festa nel finale de *Il Gattopardo*, l'abbigliamento di William Holden in *Picnic*, i cieli e la campagna di *Jubal*, ma possiamo continuare nella retrospettiva dedicata a Stanley Donen, maestro del colore, con il cielo e la lucentezza dei grattacieli della sua New York non sono la materializzazione del nostro ricordo più profondo di tutti questi film?

Gian Luca Farinelli

Delmer Daves and Nick Ray were all born within a seven-year period, between 1904 and 1911. Hence their tastes were shaped through a 19th century view of the world, with colours that were substantially different to the ones we are familiar with today – colours influenced by the relationship with painting. And what is Technicolor if not the most 19th century system of a 19th century art? In technological terms, it is rather similar to Pochoir, which uses the same type of colour – aniline dyes – to print the chromatism on black and white copies.

The wild Trucolor of Johnny Guitar, the wonderful European Technicolor of Senso, the extremely elaborate Eastman of Il Gattopardo, and the tints of the American Technicolor of Picnic... Are these not the souls to the films, stirring the deepest subconscious reactions that have us remember them because they touch the most intimate areas in our sensory perception? At the end of 2008 Martin Scorsese entrusted us with the demanding task of restoring Senso – a project concluded recently, with the printing of the copy to be screened at this year's festival. For eighteen months, Scorsese retrieved a certain number of memories, which for him were fundamental and indelible, such as the red of the flowers strewn on the stalls from the stage, at the start of the film, and the gold and the whiteness of the Habsburg jackets. Very clear memories, corresponding with the period material that came to us and guided our restoration.

What do we remember of a film? The plot, of course, the actors and actresses, some lines, a situation, a style... But in the memory game that has us attached to certain freeze-frames for decades, what part do colours play? Is not the chromatic mood of a film perhaps the most secret and intimate aspect of our relationship with the films we have loved?

The incredible colours of the actors' shirts in Johnny Guitar, Katharine Hepburn's white dress, which loses its brilliance, during African Queen, the soldiers' military uniforms in 317^{me}, which Indochina's mugginess immediately turns grey (because even a black and white film can have its connection with colour), the pure white caps in Cuffie della Frisia, from 1910, the gilded rooms of the final party in Il Gattopardo, William Holden's tan in Picnic, the skies and the countryside in Jubal... but we could also go on, with the retrospective on Stanley Donen, that master of colour, with the sky and the dazzle of the skyscrapers in his New York. Are these not the materialization of our deepest memories of all these films?

Gian Luca Farinelli

IL COLORE DEL MUTO COLOUR IN SILENT CINEMA

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Nel periodo del cinema muto, le modalità di colorazione più frequenti dei film erano le imbibizioni e i viraggi monocromi o bicromi (in caso di combinazione dei due sistemi). Soprattutto per gli anni Dieci, il cambio del colore di scena in scena faceva parte del corredo estetico di base di ogni film, contribuiva alla creazione di un ritmo inconfondibile e portava la visione a staccarsi dal reale (*The Comet*, *Didone abbandonata*).

Tema principale del programma è però la colorazione policroma a pochoir, procedimento che ha raggiunto il suo apice tecnico ed estetico con il Pathécolor brevettato nel 1908 e applicato fino al 1928. Con questa tecnica le matrici venivano ritagliate usando dei pantografi elettrici e anche l'applicazione dei colori avveniva in modo meccanico. La colorazione a pochoir, bella e lussuosa, era riservata fino al 1910, ai generi spettacolari, in primo luogo ai film storici in costume (come la scena biblica di *Samson* nel programma di Capellani) e alle *féeries* (*La Légende du fantôme*), in seconda battuta alle scene pittoresche e alle terre esotiche dei film non di finzione (*Coiffures et types de Hollande* e *La Récolte du riz au Japon*) ma non ai drammi e alle commedie ambientati nel presente. Troviamo la più alta concentrazione di film contemporanei (corti o lunghi) con colorazione policroma a pochoir nella produzione francese che va dal 1912 al 1914 e alla quale apparteneva anche la Film d'Arte Italiana come succursale della Pathé.

Per gli interessati, segnaliamo la stretta parentela tra pochoir e fotocromia su carta, una tecnica planografica senza griglia che combinava fotografia e litografia a colori e che ha vissuto il suo momento di massimo splendore prima della Grande Guerra, quindi esattamente nello stesso periodo della colorazione a pochoir nell'industria cinematografica.

Gli spettacoli pirotecnici – spesso colorati a mano – appartengono agli effetti speciali più scenografici del cinema degli esordi, anche se i film pirotecnici puri, mostrati nel programma del 2009, diventano abbastanza rari. Ma le fiamme divampanti e i fuochi d'artificio, come segno prodigioso di trasformazione e di magia, compaiono pressoché in tutte le *Scènes à trucs et à transformations*, importante serie di produzione del primo decennio del secolo scorso: dal 1910 non vengono più prodotte, ma i loro effetti si manifestano in altre serie produttive come per esempio nei film documentari (*La Fabrication de l'acier*).

Tinting and toning were the most frequent forms of film colouring in the silent film era and, at least during the 1910s, the sequence of scenes coloured in monochrome, punctuated by notable moments when the colour changed, was one of the basic aesthetic sensations in cinema. It gave the films – and the viewing experience – a distinctive rhythm and a subtle distancing from reality (The Comet, Didone abbandonata).

The main subject of the programme, however, is polychrome stencil-colouring, a process that attained its technical and aesthetic peak with Pathécolor, patented in 1908 and used until 1928. In this process the stencils were cut by electric pantographs and the subsequent application of colour was also done mechanically. Until around 1910 the beautiful, luxurious stencil-colouring technique was reserved mainly for films with lavish sets and costumes, such as the féerie genre (La Légende du fantôme) and historical costume films (see the biblical scene Samson in the Capellani programme) and also sometimes for non-fiction films of picturesque scenes and exotic lands (Coiffures et types de Hollande; La Récolte du riz au Japon), but was not used for dramas or comedies set in the present. The highest concentration of stencil-coloured contemporary entertainment films (shorts and longer works) is to be found in French productions of 1912-1914, including also those of Film d'Arte Italiana, a subsidiary of Pathé.

Anyone who is interested should examine the relationship of the pochoir method in film to photochrome printing on paper, a rasterless, flat-screen printing process combining photography and colour lithography which had its apogee before the First World War – i.e. at exactly the same time as stencil colouring in the film industry.

Pyrotechnics, mostly hand-coloured, are among the most spectacular special effects in early cinema, even though actual firework films such as those seen in the 2009 programme were relatively rare. But blazing fires and fireworks emitting colourful sparks appear, representing wizardry, transformation and magic, in nearly all the scènes à trucs et à transformations, which was a significant production genre of the first decade. By 1910 it no longer existed, though its special effects did crop up in other genres, such as industrial and scientific films (La Fabrication de l'acier).

PROGRAMMA 1: I COLORI DEL 1910: COLORANDO REALTÀ E FANTASIA PROGRAMME 1: THE COLOURS OF 1910: COLOURING REALITY AND FANTASY

COIFFURES ET TYPES DE HOLLANDE

Francia, 1910

■ T. it.: *Cuffie olandesi*; Prod.: Pathé (No. 3313) ■ 35mm. L.: 120 m. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2010 dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia positiva su supporto nitrato proveniente dal Fondo Rodrigo Levoni, depositata presso la Cineteca di Bologna / Restoration by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2010, from a nitrate print held in Rodrigo Levoni collection deposited at Cineteca di Bologna

"Intrisi di un aspetto pittoresco - gonne a forma di campana, cuffie a farfalla o berretti con tre pezze ornate d'oro da cui fuoriescono pallidi ciuffi di capelli, abiti di Volendam e di Frisia - i profili d'Olanda si stagliano su dei fondali sfumati dove scorrono canali, o girano le pale dei mulini, oppure su un campo di tulipani."
Catalogo Pathé

"Full of character and picturesque detail – bell-shaped underskirts, Dutch caps with wings or gold-trimmed bonnets in three sections, with stray locks of pale hair escaping, costumes of Volendam or Frisia – the silhouettes of Holland stand out against faint backgrounds of canals, windmills and of course tulip fields."
Pathé Catalogue

DIDONE ABBANDONATA

Italia, 1910 Regia: Luigi Maggi

■ Scen.: Arrigo Frusta; Int.: Alberto A. Capozzi (Enea), Mirra Principi, Giuseppe Gray, Gigetta Morano, Norma Rasero, Ernesto Vaser, Ercole Vaser; Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: ca 300 m. Imbibito e virato / Tinted and toned. Didascalie svedesi / Swedish intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema, Cineteca di Bologna ■ Restauro eseguito nel 2010 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato conservato presso il Museo

Nazionale del Cinema / Print restored in 2010 at L'Immagine Ritrovata laboratory from a nitrate positive preserved at Museo Nazionale del Cinema

I Troiani sopravvissuti, guidati da Enea e Acate, sono catturati dalle Amazzoni di Didone, la regina Cartagine, che li riceve nel suo splendido palazzo e dà l'ordine di ucciderli. Ma Enea riesce a sedurla, ed i due diventano amanti.

The surviving Trojans, guided by Aeneas and Achates, are captured by the amazons of the queen of Carthage, Dido. She receives them in her splendid palace and gives the order to put them to death. But Aeneas succeeds in attracting her interest, and he and Dido fall in love.

FABRICATION DE L'ACIER

Francia, 1910

■ Prod.: Gaumont ■ L.: 120 m. Pochoir / Stencil. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Lobster Films

Le fiamme colorate a mano delle *féeries* trovano un nuovo biotopo in un film didattico sulla produzione dell'acciaio.

Hand-coloured féerie-style flames find a new home in this instructional film about steel production.

THE COMET

[Stati Uniti, Gran Bretagna], 1910

■ Prod.: [Kineto? Kalem? Edison?] ■ L.: 180 m. Imbibito / Tinted ■ Da: BFI National Archive

"Un film sensazionale ed eccitante, pieno di imprevisti emozionanti. Un esempio interessante di ciò che può fare la cinematografia per descrivere eventi immaginari in modo realistico. Cosa accadrebbe se la Cometa toccasse la Terra."
Catalogo Kineto (grazie a Luke McKernan)

"A sensational and exciting film, full of thrilling incidents. An interesting example of what can be done by the cinematograph in depicting imaginary events in realistic fashion. What might happen if the Comet touched the Earth."
Kineto Catalogue (thanks to Luke McKernan)

LA RÉCOLTE DU RIZ AU JAPON

Francia, 1910

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 64 m. D.: 3' a 18 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Eye Film Institute Netherlands per concessione di Gaumont-Pathé Archives

Raccolta, trebbiatura e spula del riso. "Una successione intensa di immagini tipiche della vita nipponica".

Harvesting the rice, threshing, winnowing. "A succession of images – very intense and very characteristic of Japanese life."

PROGRAMMA 2: L'APICE DEL POCHOIR: DRAMMI ITALIANI 1912-1914 DAL NATIONAL FILM CENTER TOKYO

PROGRAMME 2: PEAK OF POCHOIR STENCILING: ITALIAN DRAMAS 1912-1914 FROM THE NATIONAL FILM CENTER TOKYO

LA FIGLIA DEL CIECO

Italia, 1912 Regia: Ugo Falena

■ Int.: Madeleine Celiat; Prod.: Film d'Arte Italiana/S.A.P.F. ■ L. or.: 395 m. L.: 157 m. D.: 8' a 17 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: National Film Center, The National Museum of Modern Art, Tokyo, Collezione Komiya

Il padre cieco suona il violino, la bella figlia danza in un costume giallo, rosa e rosso per poi diventare l'amante di un conte. Ma nel finale (mancante) del film la ragazza tornerà dal padre per prendersi cura di lui.

A blind father plays the fiddle and his beautiful daughter dances, dressed in yellow, pink and red. She becomes the lover of a Count. At the end of the film – now lost – she returns to look after her father.

IL RE FANTASMA

Italia, 1914 Regia: Ugo Falena

■ Int.: Ettore Berti (il principe Carlo/il cavaliere Demetrio), Guido Brignone, Alfredo Campioni, Ettore Baccani, Lola Visconti-Brignone (Biancofiore); Prod.: Film d'Arte Italiana ■ L. or.: 1345 m. L.: 650 m. D.: 31' a 18 f/s ■ Da: National Film Center, The National Museum of Modern Art, Tokyo, Collezione Komiya

La Mitteleuropa monarchica colorata *au pochoir*: Carlo, principe di Nirvania, seduce la fidanzata del capostalla Demetrio (a cui assomiglia come una goccia d'acqua) che lo uccide; allo stesso tempo muore il re e Demetrio sale così sul trono.

Monarchical central Europe, costumed in pochoir colour. Carlo, Prince of Nirvania, seduces the fiancée of his groom Demetrio (who is his spitting image) and is killed by the groom. At the same time the king also dies and Demetrio ascends to the throne.

PROGRAMMA 3: LA BELLEZZA DELLA ROVINA: I COLORI DELLA DECOMPOSIZIONE PROGRAMME 3: NEW COLOURS: POST-PRODUCTION BY DECAY

LA LÉGENDE DU FANTÔME

Francia, 1908 Regia: Segundo de Chomon

■ T. alt.: *Hexe Zoriade*; Int.: Julienne Mattieu ■ L.: 164 m. D.: 9' a 16 f/s. Pochoir / Stencil ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

Gli effetti del colore in decomposizione rendono le immagini ancora più fantastiche. Julienne Mathieu vive l'esperienza della Danza della Morte, entra all'inferno e recupera una perla nera dal fondo marino. Bonus: la danza delle salamandre.

The colour effects of decomposition make the images even more fantastic. Julienne Mathieu experiences a dance of death, pays a visit to hell and brings a black pearl from the bottom of the sea. As a bonus: a salamander ballet.

ALLA RICERCA DEL COLORE DEI FILM SEARCHING FOR COLOUR IN FILMS

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

AFRICAN QUEEN

Stati Uniti/Inghilterra, 1951 Regia: John Huston

■ T. it.: *La regina d'Africa*; Sog.: dal romanzo di Cecile S. Forester; Scen.: James Agee, John Huston; F.: Jack Cardiff; Mo.: Ralph Kemplen; Scgf.: Wilfred Shingleton; Mu.: Allan Gray; Su: John Mitchell, Eric Wood, Kevin McClory; Int.: Humphrey Bogart (Charlie Allnut), Katharine Hepburn (Rose Sayer), Robert Morley (reverendo Samuel Sayer), Peter Bull (capitano del "Luisa"), Theodore Bikel (primo ufficiale), Walter Gotell (secondo ufficiale), Peter Swanwick (primo ufficiale del "Shona"), Richard Marner (secondo ufficiale del "Shona"), Gerlad Onn

(sottufficiale); Prod.: Sam Spiegel, John Woolf per Horizon-Romulus; Pri. pro.: 1951 ■ 35mm. D.: 105'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Paramount Pictures per concessione di Park Circus ■ Restaurato dalla Paramount Pictures e ITV grazie al sostegno di Anjelica Huston / Print restored by Paramount Pictures and ITV, and sponsored by Anjelica Huston.

Qui appare uno dei connotati essenziali dell'opera di Huston: la demolizione sistematica della mitologia americana. Nei suoi film precedenti ha successivamente demolito il Detective, il Gangster e l'Avventuriero, e questa lenta ricerca degli uomini sot-

to la maschera di cui si servono il cinema e la letteratura, sembra raggiungere un felice coronamento con *African Queen*.

La civilizzazione cosiddetta americana costituisce il quadro originario di queste tipologie di personaggi. Ricollocati al di fuori di ogni civilizzazione, strappati alla giungla d'asfalto, restituiti ad un sano primitivismo, questi esseri potrebbero corre il rischio di vedersi imporre da un altro paesaggio un'attitudine differente ma non meno convenzionale. Ecco perché Huston, in questo film, non ci mostra mai un'immagine dove il pittoresco del luogo occupi la posizione preminente: questa appartie-



Didascalìa, *dida dida*

ne ai personaggi che non potrebbero attendersi nulla da un paesaggio a cui si sono integrati. Così il colore ha tonalità scure, il fondo verde e grigio-blu, su cui si staccano soltanto i volti abbronzati. Perché Huston ha deciso di girare questo film in Africa anche a prezzo di innumerevoli difficoltà? Voleva ritrovare questa vita rude ma libera al contatto della natura di cui Flaherty (che fu suo amico) ci ha mostrato la grandezza, questo universo primitivo che i romanzieri americani hanno cercato con nostalgia. Jacques Demeure e Michel Subiela, *Le bateau de Sisyphe*, "Positif", n. 3, luglio-agosto 1952

Here is one of the essential features of the Huston's work: the systematic dismantling of American myths. In his previous films, Huston demolished the Detective, the Gangster, and the Adventurer, one after another, and this unhurried search for the men behind the mask employed in film and literature triumphs in African Queen. The so-called 'American civilization' is the original context of these types of characters. Placed outside civilization, wrested from the concrete jungle, restored to a healthy primitive world, these beings could run the risk of having a different but no less conventional attitude imposed on them by another landscape. Which explains why

Huston never shows in this film images where the picturesque location is predominant: the characters are the dominant element – which cannot expect anything from the landscape of which they are part. For this reason, the colours are dark in tone, the background green and gray-blue, from which only tanned faces stand out. Why did Huston decide to shoot this film in Africa, even at the cost of numerous difficulties? He wanted to recapture this rough but free life in contact with nature whose vastness Flaherty (who was his friend) had shown us, this primitive universe that American novelists nostalgically looked for.

Jacques Demeure and Michel Subiela, Le bateau de Sisyphe, "Positif", n. 3, July-August 1952

JOHNNY GUITAR

Stati Uniti, 1954 Regia: Nicholas Ray

■ T. it.: *Johnny Guitar*; Sog.: dal romanzo omonimo di Roy Chanslor; Scen.: Philip Yordan; F.: Harry Stradling; Mo.: Richard L. Van Enger; Scgf.: James Sullivan; Co: Sheila O'Brien; Mu.: Victor Young; Su: T. A. Carman, Howard Wilson; Int.: Joan Crawford (Vienna), Sterling Hayden (Johnny "Guitar" Logan), Mercedes McCambridge (Emma Small), Scott Brady (Dancin'

Kid), Ward Bond (John McIvers), Ben Cooper (Turkey Ralston), Ernest Borgnine (Bart Loneragan), John Carradine (Old Tom), Royal Dano (Corey), Frank Ferguson (sceriffo Williams), Paul Fix (Eddie), Rhys Williams (Mr. Andrews), Ian McDonald (Pete), Will Wright (Ned), John Maxwell (Jake), Robert Osterloh (Sam), Frank Marlowe (Sam), Trevor Bardette (Jenks); Prod.: Herbert J. Yates per Republic Pictures; Pri. pro. Novembre 1954; ■ 35mm. D.: 110'. Col. Versione inglese con sottotitoli portoghesi / English version with Portuguese subtitles ■ Da: Cinematca Portuguesa per concessione di Hollywood Classics

"Colui che un giorno capisce cos'è il ricordo si mantiene per l'eternità prigioniero di uno stesso unico ricordare". La citazione è di Kierkegaard e si riferisce alla differenza proposta dall'autore nel *Banchetto*, tra *memoria* e *ricordo*; mi è servita più di quaranta anni fa per difendere l'idea che il cinema di Nick Ray è un *cinema del ricordo*.

Sappiamo per esempio che quando Sterling Hayden chiede a Joan Crawford "Quanti uomini hai dimenticato?", Joan Crawford non gli risponde con un'altra domanda "Quante donne ricordi?" ma gli risponde a tono e dice "Come uomo ti ricordi?" O potrebbe essere: "Quanti come te. Ricordi?" Si scopre, per esempio, che Turkey non muore a causa della fedeltà divisa fra Vienna e Kid, ma a causa dell'impossibilità di fermarsi (come Plato in *Rebel without a Cause / Gioventù Bruciata*) in quegli anni, mesi o giorni che non si vedono nel film e che gli hanno dato quel suo sguardo, quando viveva solo con i due, e che Guitar non era ancora arrivato. Per questo decide di sparare, dopo essere stato obbligato a scegliere tra il "Dancing Kid" e Vienna e dopo averle detto "Io ti mancherò". Per questo l'uomo entrato con la musica (la memoria) all'interno di quello spazio di ricordi (Guitar, ovviamente), gli risponde con spari ancora più violenti, giustificandosi poi dicendo "avevo l'impressione che il ragazzo volesse distruggere la casa". L'aveva già fatto prima e aveva distrutto molto di più che gli amori e i tradimenti di Turkey, eco di altri, nuovi unicamente perché tutto quello che è nuovo si risponde e si domanda. (...) Rivedere le immagini di Johnny Guitar è rivedere il loro ricordo. Per chi lo vede per la prima volta, è ancora di rivedere che si tratta. Perché tutti i personaggi non fanno altro. E cosa rivedono loro? I cinque anni

che non vediamo, dei quali non sappiamo nulla di certo, e che si svolgono tra l'uscita di Guitard da un saloon e la sua entrata in un altro. I cinque anni che hanno dato a Vienna l'amarezza, a Johnny la stanchezza, a Kid la disperazione, a Emma la frustrazione e l'odio, a Turkey il primo amore impossibile e, di conseguenza, la morte possibile. I cinque anni che hanno creato quegli occhi, quelle voci, quel tempo, quello spazio. Ognuno li rivede fino alla morte e quelli che sopravvivono (Vienna e Johnny) sanno che non rivivranno altro "dovunque vanno" "dovunque rimangono". *Johnny Guitar* è un film costruito in flashback su un'enorme ellisse? O è un'enorme ellisse costruita su un flash che non può tornare? O sarà che è la stessa cosa?

João Bénard da Costa, *Nicholas Ray*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisbona 2007

"He who one day realizes what remembrance is remains an eternal prisoner of one and the same remembering." This quotation from Kierkegaard refers to the distinction proposed by The Banquet between remembrance and memory, and it was useful to me more than forty years ago in arguing the idea that the cinema of Nick Ray is a cinema of remembrance.

We know, for instance, that when Sterling Hayden asks Joan Crawford, "How many men have you forgotten?," Joan Crawford does not respond to him with another question like "How many women do you remember?" but answers him in the same spirit and says, "As many as you remember?." Or it could be, "As many as you. Remember?." We discover, for example, that Turkey does not die because of his loyalty divided between Vienna and Kid, but because he is unable to find a place for himself (like Plato in Rebel without a Cause) in those years, months and days not shown in the film and that gave him the look in his eyes when he lived alone with the two and before the arrival of Guitard. For this reason he decides to shoot, after having been made to choose between "Dancing Kid" and Vienna, telling them, "You'll miss me". For this reason, the man who enters with music (memory) into that space of remembrance (Guitar, evidently) responds to him with still more violent gunfire, justifying himself by saying, "I had the feeling that the boy wanted

to destroy the house". He had done so already before and had destroyed much more than Turkey's loves and betrayals, the reflection of other ones that are new only because all that is new is responded to and questioned. (...)

To see the images of Johnny Guitar is to see the remembrance of them. For someone who sees the film for the first time, it is still a matter of seeing again. Because all the characters do nothing else. And what do they re-see? The five years which we do not see, of which we know nothing for certain, and which passed between Guitar's leaving one saloon and his entry into another. The five years that have given Vienna bitterness, Johnny exhaustion, Kid despair, Emma frustration and hatred, Turkey the first unrequited love, and as a consequence, certain death. The five years that created these eyes, these voices, this time, this space. Each one sees them until they die, and those who survive (Vienna and Johnny) know that that they will not find another life "wherever they go", "wherever they stand". Is Johnny Guitar a film constructed as a flashback on an enormous ellipse? Or is it an enormous ellipse constructed on a flash that cannot come back? Or is it one and the same thing?

João Bénard da Costa, *Nicholas Ray*, Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, Lisbon 2007.

SENSO

Italia, 1954 Regia: Luchino Visconti

■ Sog.: Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, dal racconto omonimo di Camillo Boito; Scen.: Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti, Carlo Alianello, Giorgio Bassani, Giorgio Prosperi; Dial.: Tennessee Williams, Paul Bowles; F: (Technicolor) G. R. Aldò, Robert Krasker; Mo.: Mario Serandrei; Scgf.: Ottavio Scotti; Co.: Marcel Escoffier, Piero Tosi; Mu.: Anton Bruckner (*Sinfonia n. 7 in mi maggiore*), Giuseppe Verdi (*Il Trovatore*), Orchestra Sinfonica della RAI diretta da Franco Ferrara; Su: Vittorio Trentino, Aldo Calpini; Int.: Alida Valli (Contessa Livia Serpieri), Farley Granger (Tenente Franz Mahler), Heinz Moog (Conte Serpieri), Massimo Girotti (Marchese Roberto Ussoni), Cristoforo De Hartungen (Generale Hauptmann), Rina Morelli (Laura, la governante), Christian Marquand

(ufficiale boemo), Marcella Mariani (Clara, la prostituta), Sergio Fantoni (Luca, un patriota), Goliarda Sapienza (patriota), Tino Bianchi (Capitano Meucci), Ernst Nadherny (comandante della piazza di Verona), Tonio Selwart (Colonnello Kleist), Marianna Leibl (moglie del generale Hauptmann), Goliarda Sapienza (patriota a teatro); Prod.: Renato Gualino per Lux Film; Pri. pro.: 30 dicembre 1954 ■ 35mm. D.: 123'. col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restauro promosso da Studiocanal, Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, Cineteca di Bologna-L'Immagine Ritrovata con il sostegno di GUCCI, The Film Foundation e Comitato Italia 150 ed eseguito grazie alla collaborazione tra Cineteca Nazionale, Cineteca del Comune di Bologna e a tre grandi artisti quali Giuseppe Rotunno, Piero Tosi e Suso Cecchi D'Amico. Partendo dal lavoro di Giuseppe Rotunno, che ha iniziato il restauro del film nel 1994, si sono recuperate le matrici originali Technicolor messe a disposizione dalla Cristaldi Film: i colori delle matrici, in parte compromesse, sono stati ricostruiti digitalmente / Restoration funded by Studiocanal, Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, Cineteca di Bologna-L'Immagine Ritrovata, in collaboration with GUCCI, The Film Foundation and Comitato Italia 150 and carried out thanks to the joined work of Cineteca Nazionale, Cineteca del Comune di Bologna and three great artists as Giuseppe Rotunno, Piero Tosi and Suso Cecchi D'Amico. Starting from the work already done by Giuseppe Rotunno, who started the restoration of the film in 1994, the Technicolor printing negatives, held by Cristaldi Film, have been recovered: a digital reconstruction of colour occurred, as the original materials showed plain shrinkage and colour decay.

Ho sempre pensato a Stendhal. Avrei voluto fare la *Certosa*, quello era il mio ideale; se nel mio film non si fossero operati tagli e se fosse stato montato come volevo, si sarebbe veramente trattato di Fabrizio alla battaglia di Waterloo. Di Fabrizio che passa dietro la battaglia. E la contessa Serpieri ha avuto per modello la Sanseverina. (...) Dapprima l'avevo orientato in senso storico; volevo persino che si chiamasse *Custozza*, dal nome di una grande sconfitta italiana. Vi fu un grido d'indignazione: la Lux, il ministro, la censura... (All'inizio della lavorazione non si voleva neppure *Senso*; durante le riprese la tavoletta del ciak recava scritto *Uragano d'estate*). In origine

dunque la battaglia aveva molta più importanza. Era mia intenzione tracciare un quadro d'insieme della storia italiana sul quale si stagliasse la vicenda personale della contessa Serpieri, ma questa, in fondo, non era che la rappresentante di una certa classe. Quello che mi interessava era raccontare la storia di una guerra sbagliata, fatta da una sola classe e che fu un disastro.

Anche il finale in origine era completamente diverso da quello che vedete ora. L'ho girato davvero di notte, in una via di Trastevere, proprio quella in cui Livia corre e grida nella seconda versione. Ma la prima non si concludeva con la morte di Franz. Vi si vedeva Livia passare tra gruppi di soldati ubriachi, e la sequenza finale mostrava un piccolo soldato austriaco, molto giovane, di sedici anni circa, completamente ubriaco, appoggiato contro un muro, che cantava una canzone di vittoria, come quella che si sente nella città. Poi si interrompeva e piangeva, piangeva, gridando: "Viva l'Austria!"

Gualino, il vecchio Gualino, il mio produttore, un uomo molto simpatico, era venuto ad assistere alle riprese, e mormorava alle mie spalle: "È pericoloso, è pericoloso". Forse, ma per me era molto più bello quel finale. Si lasciava Franz alle sue vicende, ci si infischia di Franz! Poco importava che morisse o no! Lo si lasciava dopo la sequenza nella sua camera in cui si mostrava così ripugnante. Era inutile che venisse fucilato. Si rimaneva dunque con lei che correva a denunciarlo e fuggiva nella strada. Passava tra le prostitute e diventava una specie di prostituta lei stessa, andando da un soldato all'altro".

Luchino Visconti, *Entretien avec Luchino Visconti*, a cura di Jacques Doniol-Valcroze e Jean Domarchi, "Cahiers du Cinéma", n. 93, marzo 1959

I have always been attracted to Stendhal. I'd have liked to make The Charterhouse of Parma – that was my ideal. If cuts hadn't been made in my film and if it had been edited as I wished, then it really would have been truly about Fabrice at the battle of Waterloo. Of Fabrice passing behind the battle. And Countess Serpieri modelled on the Duchess of Sanseverina. (...)

I gave it a historical slant right from the outset. I even wanted to call it Custozza, naming it after a famous Italian defeat. But

there was a cry of indignation: from Lux, the minister, the censors... (Even Senso was rejected in the beginning: the clapperboard bore the name Uragano d'Estate during filming). Hence the battle originally took on much greater importance. I had intended to outline a general background of Italian history and to use this as a context to Countess Serpieri's personal affairs. However, when it came down to it, this was nothing more than the portrait of a certain class. What interested me was to give an account of a wrong and disastrous war pursued by a single class.

The ending was also originally entirely different from the one you see now. I filmed it at night, in a street in Rome's Trastevere, precisely the one where Livia runs and screams in the second version. But the first did not finish with Franz's death. Livia could be seen passing among groups of drunken soldiers, and the final sequence showed a small, very young – just 16 years old – Austrian soldier blind drunk. He was leaning against a wall, singing a victory song, the same that could be heard in the town. Then he broke off to sob and sob and sob, shouting: "Long live Austria!"

Gualino, old Gualino – my producer, a lovely man – came to watch the filming and he kept whispering in my ear: "It's risky, very risky." Perhaps, but that ending attracted me so much more. Franz was left to his own business, nobody took any notice of Franz! Who cared if he died or not! He was ignored after the scene in his room, where he revealed how repulsive he was. Placing him before the firing squad would have been pointless. And so we were left with her running to report him and fleeing along the street. As she weaved among prostitutes, becoming a sort of prostitute herself, going from one soldier to the next."

Luchino Visconti, Entretien avec Luchino Visconti, edited by Jacques Doniol-Valcroze and Jean Domarchi, "Cahiers du Cinéma", no. 93, March 1959

PICNIC

Stati Uniti, 1955 Regia: Joshua Logan

■ T. it.: *Picnic*; Sog.: dalla commedia omonima di William Inge; Scen.: Daniel Taradash; F.: James Wong Howe; Mo.: Charles Nelson, William A. Lyon; Scgf.: William Flannery, Jo Mielziner,

Robert Priestley; Mu.: George Duning, Will Hudson, Edgar De Lange, Irving Mills; Int.: William Holden (Hal Carter), Kim Novak (Marjorie 'Madge' Owens), Betty Field (Flo Owens), Susan Strasberg (Millie Owens), Rosalind Russell (Rosemary Sidney), Cliff Robertson (Alan Benson), Arthur O'Connell (Howard Bevans), Verna Felton (Helen Potts), Reta Shaw (Irma Kronkite), Nick Adams (Bomber), Raymond Bailey (Signor Benson), Elizabeth Wilson (Christine Schoenwalder); Prod.: Columbia Pictures Corporation; Pri. pro.: novembre 1955 ■ 35mm. D.: 113' Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia ■ Restaurato nel formato originale 1:2,55 / Restored in the original format 1:2,55

In una cittadina del Kansas sbarca una mattina William Holden, cencioso, abbronzato e trascurato. In cambio di un buon pasto, brucia i rifiuti nella casa di una vecchia signora che, in sovrappiù, gli lava la camicia. Frattanto lui, a torso nudo, ha fatto conoscenza di una bella ragazza, Kim Novak, e della sua sorellina, Susan Strasberg. Con la camicia pulita, Holden può finalmente fare visita a Cliff Robertson, suo compagno di scuola, ben sistemato e fidanzato con Kim Novak. L'indomani ha luogo un grande picnic tradizionale (...). Holden si mostra particolarmente brillante, danza come un dio, tiene allegri tutti e deve respingere le avances di una maestra – Rosalind Russell – che ha bevuto troppo whisky. Come si spoglia, quella lo insulta e lui, disgustato, si salva, ripescato da Kim Novak tra le cui braccia passerà la notte. (...)

Non so dirvi se, premiata con un premio Pulitzer, la commedia *Picnic* di William Inge, che è autore anche di *Come Back Little Sheba* e di *Bus Stop*, sia o meno geniale, ma il film che ne hanno ricavato Daniel Taradash, autore della sceneggiatura e dei dialoghi, e Joshua Logan regista – che precedentemente aveva diretto anche la commedia a Broadway – non è lontano dall'esserlo. Attraverso questa tranche de vie, è un ritratto dell'America che Logan abbozza per noi, senza malignità e anche senza troppo sentimentalismo, ma con una lucidità un po' crudele che imparenta il suo sguardo sul mondo a quello di Jean Renoir. Ma se è necessario vedere *Eléna et les hommes* più di una volta prima di scoprire tutte le bellezze, non c'è niente in *Picnic* che non sia percepibile fin dalla prima visione. È la sola ragione per cui



One morning an unkempt, tattered but tanned William Holden turns up in a small Kansas town. He agrees to burn the garbage at an elderly lady's home in exchange for a meal and, as an extra, she washes his shirt. In the meantime, while stripped to the waist, he meets a beautiful girl, Kim Novak, and her younger sister, Susan Strasberg. Now that he has a clean shirt, Holden can at last call on Cliff Robertson – an old schoolmate, with good prospects and engaged to Kim Novak. The customary grand picnic is planned for the next day (...). Holden is particularly brilliant, he dances like a god, he amuses everyone, and he has to fend off the advances of a school teacher – Rosalind Russell – who has drunk too much whisky. Since she has already started undressing, she insults him. Disgusted, he goes away, only to be caught by Kim Novak, and he ends up spending the night in her arms. (...)

I cannot say whether the Pulitzer Prize comedy *Picnic* by William Inge – who also wrote *Come Back Little Sheba* and *Bus Stop* – is a piece of genius. In any case, the movie version offered by Daniel Taradash (screenplay and dialogues) and the film-maker Joshua Logan – who previously directed the play on Broadway – is not far off being one. It is through this slice of life that Logan sketches out a portrait of America for us. He does so without malice and without great sentimentalism, but with a slightly cruel clarity that is related to Jean Renoir's gaze on the world. But if *Eléna et les hommes* needs to be watched more than once in order to discover all its beauty, there is nothing in *Picnic* that cannot be perceived during the first viewing. This is the sole reason that makes *Picnic* more seductive than the Renoir film. Proceeding with this comparison, the two films share the fact that they are primarily stories narrated through images and that they offer us a vision of love that is more real than what we are used to seeing on the screen: physical and, in the end, disenchanted. (...) In *Josh Logan* we can welcome a great new director, described by Jacques Rivette as 'Elia Kazan crossed with Robert Aldrich', which is precisely right because *Picnic* brings to mind *East of Eden* with its delicate treatment and *Vera Cruz* with its blazing energy. François Truffaut, *Les Films de ma vie*, Flammarion, Paris 1975



Didascalìa, dida dida

Didascalìa, dida dida

Picnic può sedurre più del film di Renoir. Dovendo continuare il confronto, i due film hanno in comune il fatto di essere innanzi tutto storie raccontate per immagini e di offrirci dell'amore una visione di volta in volta più vera di quanto non capiti abitualmente sullo schermo, carnale e finalmente disincantata. (...) In Josh Logan noi salutiamo un nuovo grandissimo regista di

cui Jacques Rivette dice che è "Elia Kazan moltiplicato per Robert Aldrich", cosa del tutto esatta perché *Picnic* fa pensare a *East of Eden* per la delicatezza del tratto e a *Vera Cruz* per il suo fulgore.

François Truffaut, *Les Films de ma vie*, Flammarion, Paris 1975 (tr.it. Marsilio, Venezia 1978)

JUBAL

Stati Uniti, 1956 Regia: Delmer Daves

■ T. it.: *Vento di terre lontane*; Sog.: dal romanzo di Paul Wellman; Scen.: Russell S. Hughes, Delmer Daves; F.: Charles Lawton Jr.; Mo.: Albert Clark; Scgf.: Louis Diage; Mu.: David Raksin; Su.: John P. Livadary, Harry Smith; Int.: Glenn Ford (Jubal Troop), Ernest Borgnine (Shep Horgan), Rod Steiger ('Pinky' Pinkum), Valerie French (Mae Horgan), Felicia Farr (Naomi Hektor), Basil Ruysdael (Shem Hektor), Noah Berry Jr. (Sam, Horgan Rider), Charles Bronson (Reb Haislipp), John Dierkes (Carson, Horgan Rider), Jack Elam (McCoy, Bar 8 Rider), Robert Burton (Dottor Grant); Prod.: William Fadiman per Columbia Pictures Corporation; Pri. pro.: 6 aprile 1956 ■ 35mm. D.: 101'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia ■ Restaurato nel formato originale 1:2,55 / Restored in the original format 1:2,55

Dopo l'enfatico e sopravvalutato *Broken Arrow* (*L'amante indiana*), Delmer Daves realizzò una serie di western interessanti e sottovalutati. Il fosco dramma umorale e sottovalutato di *Jubal* si ispira evidentemente a *Otello*, ma è meno fedele al testo shakespeariano di quanto lo siano alle proprie fonti di ispirazione il western italiano *Quella sporca storia nel west* o il film di gangster britannico *Joe MacBeth*. Glenn Ford è un reietto, rifiutato perfino dalla propria madre (che lo ritiene responsabile della morte per annegamento del padre), accolto dall'ingenuo ma rispettabile proprietario di un ranch, interpretato da un Ernest Borgnine memore del suo ruolo in *Marty*. Ma quando Ford insegna al timido Borgnine come essere più intraprendente con la moglie (Valerie French), l'infido Rod Steiger fa del suo meglio perché sembri che la donna stia cercando di sedurre Ford. Mentre quest'ultimo si trova costretto a sparare all'amico Borgnine, il neo-lago Steiger violenta e picchia selvaggiamente la French con l'intenzione di far ricadere la colpa su Ford e di scatenare così un linciaggio. Il West polveroso e realistico di Daves e i paesaggi su schermo panoramico fanno da sfondo perfetto a questa storia tesa e pesantemente fatalistica. Alla fine le ultime parole della French salvano

la vita a Ford, ma dopo essersi vendicato di Steiger per il nostro eroe è come se ogni passione si fosse spenta.

Kim Newman, *Jubal*, in *The BFI Companion to the Western*, a cura di Edward Buscombe, British Film Institute, London 1993

After the pompous and overrated Broken Arrow, Delmer Daves turned out a string of under-stated, intriguing Westerns. The moody, grim drama of Jubal supposedly draws its inspiration from Othello, but is much less faithful to its Shakespearean text than the Italian Western Johnny Hamlet or the British gangster movie Joe Macbeth are to theirs. Glenn Ford is an outcast, rejected by his own mother (who blames him for the death by drowning of his father), taken in by simple-minded but decent rancher Ernest Borgnine. However, while Ford is teaching the Martyish Borgnine how to make love to his wife (Valerie French), whining lagoon-type Rod Steiger does his best to make it seem as if French is making up to Ford. While Ford is being forced to gun down his friend, Steiger rapes and beats up French, planning to blame Ford and set the local lynch mob on the outsider. Daves' dusty, realistic West and widescreen landscapes serve as a perfect backdrop for his tightly-wound, heavily fatalistic plot. In the end, French's last words save Ford's life, but he is left with an emotional graveyard after he has taken his revenge on Steiger.

Kim Newman, *Jubal*, in *The BFI Companion to the Western*, curated by Edward Buscombe, British Film Institute, London 1993

IL GATTOPARDO

Italia, 1963 Regia: Luchino Visconti

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa; Scen.: Luchino Visconti, Suso Cecchi d'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Enrico Medioli; F.: Giuseppe Rotunno; Mo.: Mario Serandrei; Scgf.: Mario Garbuglia; Co.: Piero Tosi; Mu.: Nino Rota e un valzer inedito di Giuseppe Verdi; Su: Mario Messina; Int.: Burt Lancaster (don Fabrizio, Principe di Salina), Alain Delon (Tancredi Falconeri, nipote del Principe), Claudia Cardinale (Angelica Sedara), Romolo Valli (padre Pir-

rone), Paolo Stoppa (don Calogero Sedara), Serge Reggiani (don Ciccio Tumeo), Rina Morelli (Maria Stella, moglie del Principe), Lucilla Morlacchi (Concetta), Leslie French (Chevalley), Pierre Clementi (Francesco Paolo), Ivo Garrani (colonnello Pallavicino), Giuliano Gemma (generale garibaldino), Mario Girotti (conte Cavriaghi), Anna Maria Bottini (la governante, M.Ile Dombreuil), Lola Braccini (donna Margherita), Olimpia Cavalli (Marianina), Ottavia Piccolo (Caterina), Rina De Liguoro (Principessa di Presicce), Ida Galli (Carolina), Brock Fuller (piccolo principe), Marino Masè (il tutore), Giovanni Melisenda (don Onofrio Rotolo), Howard N. Rubien (Don Diego), Carlo Valenzano (Paolo), Carmelo Artale, Rosalino Bua, Lou Castel, Vittorio Duse, Franco Gulà, Tina Lattanzi, Giancarlo Lolli, Vanni Materassi, Maurizio Merli, Dante Posani, Winni Riva, Stelio Rosi, Marcello Rovena, Valerio Ruggeri, Giuseppe Stagnitti, Anna Maria Surdo, Halina Zalewska; Prod.: Goffredo Lombardo per Titanus (Roma), S.N. Pathé Cinema, S.C.G. (Paris); Pri. pro.: 27 marzo 1963 ■ 35mm. L.: 5482. D.: 201'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with english subtitles

■ Da: Twentieth Century Fox ■ Restaurato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, in associazione con la Cineteca di Bologna, The Film Foundation, Pathé, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Twentieth Century Fox e Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale. Il restauro è stato promosso da Gucci e The Film Foundation, Digital Picture Restoration e Colorworks. Uno speciale ringraziamento a Martin Scorsese, Titanus e Giuseppe Rotunno / Restored in association with Cineteca di Bologna, L'Immagine Ritrovata, The Film Foundation, Pathé, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Twentieth Century Fox and Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale. Restoration funding provided by Gucci and The Film Foundation, Digital Picture Restoration, Colorworks. Special Thanks to Martin Scorsese, Titanus and Giuseppe Rotunno.

Cosa fai quando il mondo che ti circonda sta cambiando, quando hai la sensazione che tutto ciò che conosci e ami lascerà il posto a un nuovo ordine? Ti opponi? Lo accetti? E come lo accetti? Con risentimento? Con grazia? Forse con tutt'e due. Chi può lasciarsi alle spalle il mondo che lo ha formato, senza addolorarsi per il tempo che passa? Queste domande, queste sensazioni che sono alla base della



Didascalìa, *dida dida*

condizione umana si ritrovano in ogni inquadratura de *Il Gattopardo*, il magnifico adattamento di Luchino Visconti del romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa su un principe siciliano al tempo del Risorgimento, il quale si rende conto che il suo ruolo storico, e quello della sua intera classe sociale, è di ritirarsi nell'ombra. Visconti, che discendeva egli stesso da una delle famiglie aristocratiche più antiche d'Europa, passò molti anni a tentare un adattamento di Proust per il grande schermo. In un certo senso ci riuscì con questo stupefacente arazzo cinemato-

grafico in cui ogni gesto, ogni parola, la disposizione di ogni oggetto in ciascuna stanza richiama in vita un mondo perduto. *Il Gattopardo* è un'epica del tempo, e la sua lentezza, che culmina in un maestoso crescendo nella lunga sequenza del gran ballo, è governata dai ritmi di vita dell'aristocrazia fondiaria siciliana, con i suoi costumi e abitudini, la sua coltivazione dell'agio e della riflessione, i suoi viaggi stagionali. È un'epica della storia, in cui assistiamo con i nostri occhi alle trame del cambiamento: sui campi di battaglia, nelle vie e nei salotti dove i notabili si ri-

uniscono per decidere chi muoverà i fili del potere. È anche il ritratto di un uomo, il Principe di Salina, interpretato da Burt Lancaster. All'epoca della lavorazione del film ci fu chi mise in dubbio questa scelta di cast, ma dopo aver visto *Il Gattopardo* risulta impossibile immaginare qualcun altro nei panni del Principe. Lancaster conferisce al personaggio forza e autorità ma anche intelligenza e grazia, e il suo senso di finezza aristocratica è straordinario. È un'interpretazione eccezionale, profondamente toccante. In definitiva, *Il Gattopardo* è un grande inno sinfonico alla Sicilia, al suo popolo, ai suoi profumi e al suo paesaggio, alla sua bellezza e alla sua violenza.

Il film di Visconti è una delle più grandi esperienze visive della storia del cinema, e nel corso degli anni i restauri si sono rivelati estremamente difficili. Sono molto felice che la Film Foundation, con il sostegno finanziario di Gucci, abbia contribuito a rendere possibile questo straordinario restauro. Ci è stato così restituito uno dei nostri tesori più preziosi, in tutta la sua gloria.

Martin Scorsese, Fondatore e presidente di The Film Foundation

When the world around you is changing, when you have the sense that everything you know and love must give way to a new order, what do you do? Fight it? Accept it? And how do you accept it? Grudgingly? Gracefully? Maybe something in between. Because who can leave the world that formed them behind, and not mourn the passing of time? These questions, these sensations, are fundamental to the human condition, and they are behind every frame of The Leopard, Luchino Visconti's magnificent adaptation of Giuseppe di Lampedusa's novel about a Sicilian prince at the time of the Risorgimento (the unification) who recognizes that his historical role, and that of his entire class, is to retreat into the shadows.

Visconti, who was himself from one of the oldest aristocratic families in Europe, spent many years trying to adapt Proust to the screen. In a sense he succeeded with this stunning cinematic tapestry, in which every gesture, every word, and the arrangement of every object in every room summons a lost world back to life.

The Leopard is an epic of time, and its

slowness, which reaches a stately crescendo during the extended, climactic grand ball sequence, is set by the rhythm of life among the landed aristocrats of Sicily - their customs and habits, their observance of leisure and reflection, their seasonal journeys. It is also an epic of history, in which we actually see the machinations of change in progress, on the battlefield, in the streets, and in the drawing rooms where men of influence gathered to decide who will pull the levers of power. It is also a portrait of one man, the Prince of Salina, played by Burt Lancaster. At the time the picture was made, there were some people who questioned this particular casting choice, but once you've seen The Leopard it becomes impossible to imagine anyone else as the Prince. Lancaster brought his strength and authority to the role, but he also brought his intelligence and his grace, and his sense of aristocratic refinement is uncanny. A remarkable, deeply moving performance. Finally, The Leopard is a grand symphonic hymn to Sicily itself - the people, the perfumed air and the landscape, its beauty and its violence.

Visconti's film is one of the greatest visual experiences in cinema, and over the years restorations have proven to be extremely difficult. I'm very pleased that The Film Foundation, with financial support from Gucci, has helped to make this extraordinary restoration possible. One of our greatest treasures has returned to us, in its full glory.

Martin Scorsese, Founder and Chair, The Film Foundation

Sul restauro

“Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi.” Benché Tancredi (Alain Delon) stia parlando del futuro dell'aristocrazia italiana, la sua descrizione si applica bene anche al restauro dei film. Nel corso degli anni la tecnologia cinematografica è radicalmente cambiata, e una delle principali sfide del restauro è tentare di ricreare l'impossibile esperienza della visione del film così come fu originariamente presentato. Oggi potenti strumenti digitali ci consentono una libertà quasi illimitata nella manipolazione delle immagini e nella correzione del colore. È così possibile cancellare quasi completamente le devastazioni del tem-

po e rendere i risultati artistici e tecnici originali de *Il Gattopardo* più fedelmente di quanto fosse possibile in passato con l'impiego delle tecniche fotochimiche tradizionali.

Il Gattopardo fu fotografato con un processo chiamato Technirama, nel quale le immagini vengono impressionate su pellicola 35mm in senso orizzontale anziché verticale. L'immagine anamorfica risultante, che ha il doppio delle dimensioni di un fotogramma 35mm, è eccezionalmente nitida e ricca di dettagli. Il negativo originale del 1963 è ormai sbiadito e mostra molti dei problemi comuni ai film della sua epoca. Un aspetto interessante, tuttavia, è che a causa del processo fotografico i graffi e lo sporco scorrono lungo il fotogramma in orizzontale anziché in verticale. Per questo nuovo restauro i negativi originali in Technirama sono stati scansionati a 8K (8000 linee di risoluzione orizzontale) producendo ventuno terabyte di dati. È stato scansionato anche un interpositivo 35mm per recuperare sezioni necessarie a sostituire materiale assente nei negativi originali. Dopo la scansione tutti i file sono stati convertiti a 4K, e il restauro interamente digitale è stato eseguito a questa risoluzione. In 12.000 ore di restauro manuale sono stati eliminati quarantasette anni di sporco, graffi e altre anomalie fisiche. Anche la colonna sonora monoaurale originale è stata sottoposta a un accurato restauro, usando un magnetico 35mm acquisito ed elaborato digitalmente per eliminare schiocchi, scatti e rumori mantenendo al contempo le caratteristiche dell'originale.

Il restauro de *Il Gattopardo* è presentato sia in versione cinema digitale 4K, sia nel tradizionale 35mm. Per entrambe le versioni del film sono stati creati filmati d'archivio e archivi di dati, allo scopo di preservare *Il Gattopardo* per le generazioni future.

Schawn Belston, Film Preservation, Twentieth Century Fox

About the restoration

“In order for everything to stay the same, everything must change.” Although Tancredi (Alain Delon) is speaking about the future of Italian aristocracy, his description is an apt one for film restoration as well. Motion picture technology has changed radically over time, and a primary

challenge of restoration is the attempt to recreate the impossible experience of seeing the film as it was originally presented. Today, powerful digital tools allow us almost unlimited freedom in image manipulation and colour correction - to almost entirely erase the ravages of time and more closely represent the original artistic and technical achievements of Il Gattopardo than was previously possible using traditional photochemical techniques. Il Gattopardo was photographed in a process called Technirama, in which images were captured on 35mm film horizontally rather than vertically. The resulting anamorphic image, twice the size of a standard 35mm frame, is remarkably sharp and full of detail. Since 1963, the camera negative has now faded, and exhibits most of the issues common to films of its era - although interestingly, because of the photographic process, scratches and dirt move horizontally across the frame rather than vertically. For this new restoration, the original Technirama camera negatives were scanned at 8K (8000 lines of horizontal resolution), resulting in twenty-one terabytes of data. A 35mm protection interpositive was also scanned for sections needed to replace material not present in the original camera negatives. After scanning, all files were converted to 4K, and the balance of picture restoration was performed entirely digitally at this resolution. Over 12,000 hours of manual restoration was performed, removing forty-seven years' worth of dirt, scratches, and other physical anomalies.

The original monaural soundtrack has also been carefully restored, using a 35mm magnetic source which was digitally captured and processed to remove distracting pops, clicks, and noise while still faithfully representing the characteristics of the original presentation. The restoration of Il Gattopardo is presented both in a 4K digital cinema package as well as in traditional 35mm film prints. Archival film elements and data archives have been created of both the restored and unrestored versions of the film in order to preserve Il Gattopardo for generations to come. Schawn Belston, Film Preservation, Twentieth Century Fox

Didascalìa, dida dida



Il Gattopardo restaurato: un'esperienza sensoriale

Nel 1957, poco dopo la morte di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, viene pubblicato *Il Gattopardo*, uno dei più sorprendenti casi letterari del Novecento: unico romanzo del suo autore, un nobile palermitano, che nel raccontare la vita del Principe Salina, trae ispirazione dalla storia della propria famiglia. Il milanese Luchino Visconti, erede di una delle più blasonate famiglie nobiliari italiane, che hanno fondato la grandezza di Milano, s'innamora del romanzo e accetta la proposta del produttore, Goffredo Lombardo, di trarne un film restando fedele allo spirito del libro. Visconti, che si confronta con un mondo di cui conosce, intimamente, le pieghe più profonde, non si limiterà a ricostruire divenendo - durante le riprese - il principe del set. Persino Lombardo avrà difficoltà ad accedere ai luoghi nei quali si gira!

Tutti gli eccessi che si raccontano sulle riprese sono veri; per la scena del ballo, quintali di fiori freschi spediti giornalmente da Sanremo, candele vere sul lampadario, sostituite ogni ora, vasellame d'oro e d'argento prestatato dalla nobiltà palermitana; per le scene di combattimento, ogni singola comparsa selezionata da Visconti e fatta venire da diverse regioni d'Italia, secondo il tipo morfologico (garibaldini, sabaudi, borbonici) degli eserciti che si contrappongono, centinaia di giubbe dei garibaldini stinte una ad una da Piero Tosi utilizzando foglie di the...

Il risultato è un'opera tattile, olfattiva, che coinvolge tutti i sensi, nessun film ricostruirà così concretamente l'aria dell'Ottocento; non solo i muri e le suppellettili, anche le ore del giorno, la luce, i colori, la penombra della Sicilia, il calore ardente, la ricerca della frescura, la polvere che copre i nobili che si sono inerpicati sino a Donnafugata, le stoffe, gli interni delle carrozze, il clergimen sudicio del prelado, la mobilia, ogni singola inquadratura della festa danzante che occupa un terzo del film e non vuole mai terminare, come il mondo che Visconti ritrae, per l'ultima volta, sulla soglia della scomparsa, alla ricerca del tempo perduto, nel film più vicino a Proust che mai sia stato realizzato. A compiere questo miracolo partecipa una squadra di fuoriclasse, temprata da mille battaglie viscontiane: lo scenografo Mario Garbuglia, il costumista Piero Tosi,

gli arredatori Giorgio Pes e la principessa Laudomia Herculani, ma anche un gran numero di aristocratici palermitani che interpretarono loro stessi nelle sequenze del ballo e prestarono molti oggetti di scena.

Il Gattopardo è l'opera nella quale Visconti sfida l'impossibile, scegliendo di ricostruire l'assoluto realistico di eventi accaduti cento anni prima; l'operazione è talmente perfetta che, anche i molti echi della pittura ottocentesca, Delacroix e Fattori per le battaglie, Manet, Monet e i Macchiaioli per le rappresentazioni della vita ottocentesca, Signorini per gli scorci urbani e le case miserabili, Hayez e Boldini per i ritratti, non hanno nulla della citazione, anzi sembra quasi che quella pittura si sia ispirata alla realtà che vediamo ora riflessa sullo schermo. I quadri alle pareti delle dimore sono in un dialogo vivo con i protagonisti e il Principe Salina, durante una pausa del ballo, guardando una copia del più noto dipinto di Jean-Baptiste Greuze *Il figlio punito*, che nel romanzo diventa *La morte del giusto*, invocherà per la prima volta la morte e probabilmente immaginerà il prossimo distacco dal giovane Tancredi.

L'affresco corale di Tomasi di Lampedusa, che descrive con compassione, nobili, borghesi ed umili, prende vita nel film *eccessivo* immaginato da Visconti, girato in Technirama, un formato che assicura un fotogramma con una definizione doppia, rispetto al 35mm, e una bellezza visiva che ha qualcosa di scioccante, di tridimensionale. Nella luce della Sicilia e dei riflettori governati sapientemente da Giuseppe Rotunno, si muovono protagonisti e comprimari, che fanno parte di un cast che riserva molte sorprese, in cui convivono varie generazioni e tipologie d'attori americani francesi e italiani, tutti al loro apogeo. (...)

Attaccato da sinistra per la partecipazione interiore al mondo aristocratico, da destra per la critica all'arrembante borghesia italiana, il Cardinale di Palermo Ernesto Ruffini dichiarò, nel 1964, che tre "cose" avevano contribuito a disonorare la Sicilia: la mafia, Danilo Dolci e *Il Gattopardo*. Lo premierà Cannes e sarà il film più popolare di Visconti.

La Dolce vita e *Il Gattopardo*, così distanti, così vicini, realizzati a tre anni di distanza, appartengono alla stessa epoca gloriosa del cinema italiano, nella quale

figure di produttori, come Rizzoli, Amato, Lombardo (ma si potrebbero aggiungere, Grimaldi, Cristaldi, De Laurentiis...), osavano misurarsi con un cinema d'autore ambizioso, costoso, capace di sperimentare linguaggi nuovi, al quale non lesinavano finanziamenti e per il quale trovavano compagni di avventure produttive, soprattutto in Francia (entrambi i film furono coprodotti da Pathé). Entrambi i film iniziano con sequenze potentemente simboliche. L'arrivo dell'elicottero che trasporta il Cristo e che sorvola, seguito da quello dei paparazzi, la Roma della classicità, ma anche quella del cemento che divora nuovi quartieri e delle nuove classi che si stanno affermando. La struggente bellezza di Palazzo Salina (in realtà villa Boscogrande), nella luce di maggio, in un pomeriggio inoltrato, immerso in verdissimi agrumeti, con il suo cancello, le sue statue immutabili. All'interno, la nobile famiglia Salina e il Principe Don Fabrizio stanno pregando, ma voci, insistenti e fastidiose, giungono dall'esterno. È la storia che bussa alla porta dell'antica famiglia. I garibaldini sono alle porte di Palermo, nell'agrumeto giace il corpo di un soldato borbonico ucciso. Visconti arretra le lancette di sei anni, rispetto agli eventi narrati in *Senso*. Ma anche qui racconta di una rivoluzione tradita, mancata. Nelle tre ore del film, molti sono gli avvenimenti, ma, apparentemente, non accade nulla. Qui non c'è - come in *Senso* - la rotta dell'esercito italiano a Custoza e il tradimento di Alida Valli / Livia Serpieri, ma c'è la sconfitta degli ideali risorgimentali, il 'falso' plebiscito e l'incapacità del nuovo Stato di capire e modificare le ingiustizie che attanagliano - profondamente - la Sicilia. Nella sua prima scena Delon / Tancredi, appare riflesso nello specchio dove Lancaster / Principe Salina si sta sbarbando, l'identità tra i due - in quel preciso momento - pare totale. Dirà in quel primo colloquio, "Se vogliamo che rimanga come è, bisogna che tutto cambi". Il Principe affermerà un'ora dopo, "Qualche piccola cosa doveva pure cambiare, perché tutto restasse com'era." Se *La dolce vita* narra di una società in movimento, in profonda trasformazione, *Il Gattopardo* narra di una classe capace di rimanere immobile, di sopravvivere, identica, perfino dopo la caduta del proprio Regno.

Il Gattopardo, come *La dolce vita*, avrebbe

bero cambiato il modo di concepire il cinema, segnando uno spartiacque per ogni cineasta, a cominciare da Visconti e Fellini. Se *La dolce vita* mostrava, per la prima volta, la messa in scena e la mediatizzazione della realtà, *Il Gattopardo* portava sullo schermo, come mai prima, la storia, il passato, le radici di un popolo e della sua storia. Dal *Gattopardo* in avanti, nessun film storico, nessuna scena di battaglia, di opulenza, di ballo, potrà non misurarsi con quel modello di perfezione. Per Visconti iniziava una nuova fase, verso un cinema ancora più intimo e personale. Gian Luca Farinelli, direttore della Cineteca di Bologna

Il Gattopardo restored: A sensory experience

In 1957, shortly after the death of Giuseppe Tomasi di Lampedusa, Il Gattopardo, one of the most amazing literary works of the twentieth century was published. Il Gattopardo was the only novel to have been written by the author, a Palermo nobleman who drew inspiration from his own family history in recounting the story of the life of the Prince of Salina. The Milanese director Luchino Visconti, himself a descendent of one of the most important families of Italian nobility, which had founded much of Milan's greatness, fell in love with the novel and accepted producer Goffredo Lombardo's offer to shoot a film that would remain faithful to the book's spirit. Visconti, who was dealing with a world that he knew intimately down to the finest detail, did not hold back in his reconstruction: he became the prince of the set during the shoot. Even Lombardo had difficulties in approving the locations in which he was to shoot!

All the excesses depicted on film were entirely genuine. For the dance scene, boxes of freshly cut flowers were sent from Sanremo daily; the real candles in the chandeliers were changed hourly; and gold and silver plated tableware, which had been lent by the nobility of Palermo, was used. For the battle scenes, every extra chosen by Visconti came from a different region of Italy depending on the constitution of the armies (Garibaldi's Redshirts, Savoy, Bourbon) which were doing battle; hundreds of Garibaldian jackets were faded one at a time by Piero Tosi using tea leaves. The resulting film is a richly tactile work

which captivates all the senses. No other film recreates so thoroughly the atmosphere of the nineteenth century: not only the interiors and their fittings, but also the time of day, the light, the colours, the Sicilian half-light, the scorching heat, the search for coolness, the dust that covers the nobles as they make their way up to Castle Donnafugata, the cloth used, the interiors of the coaches, the clergyman's filthy cloak, the furniture and every single frame of the ball sequence which in itself accounts for one third of the film and which seems to never want to end - just as this world that Visconti portrays for the last time, on the verge of disappearing, and in search of lost time in the most Proustian film ever to be shot. For this miracle to be accomplished a team of outstanding talents was assembled, veterans seasoned by a thousand Viscontian battles: the scenographer Mario Garbuglia, costume designer Piero Tosi, set designers Giorgio Pes and Princess Laudomia Hercolani, as well as numerous Palermo aristocrats who not only played themselves in the dance sequence but also lent Visconti much of the mise-en-scène. Il Gattopardo is the work in which Visconti challenges the impossible, choosing to recreate entirely realistically events which had taken place one hundred years earlier; his achievement is so perfect that it appears as though the many echoes of nineteenth century painting in the film (Delacroix and Fattori for the battles, Manet, Monet and the Macchiaioli artists for the representations of nineteenth century life, Signorini for the glimpses of urban life and bleak houses, Hayez and Boldini for the portraits) have not been cited, but rather it seems almost as if those very painters had been inspired by the representations of reality that we now see depicted on the screen. The paintings hung on the walls of the houses take part in a live dialogue with the protagonists and the Prince of Salina. During a break in the dancing, while contemplating a copy of Jean-Baptiste Greuze's most famous painting, The Punished Son, which is called Death of the Just Man in the novel, the Prince of Salina invokes death for the first time and probably imagines the young Tancredi's next departure.

Tomasi di Lampedusa's choral fresco which describes the nobles, the bourgeoisie and the poor with compassion, comes

to life in Visconti's excessively imagined film shot in Technirama - a format that utilises a frame size twice that of 35mm film, thus giving a more defined image: it has a visual beauty that is stunning, almost three dimensional. In the Sicilian sun, and under the masterful lighting of Giuseppe Rotunno, the protagonists and supporting players make up a surprising cast, a cast in which American, French and Italian actors from various artistic traditions and generations co-exist, whilst all at the height of their fame. (...)

The film was attacked by the left-wing due to the aristocratic world's participation in its making and by the right-wing for its critical attack of the Italian bourgeoisie. The Cardinal of Palermo, Ernesto Ruffini, declared in 1964 that the three "things" that had contributed to the shaming of Sicily were: the Mafia, Danilo Dolci and Il Gattopardo. The film was awarded the Palme D'Or at Cannes and became Visconti's most popular film.

La Dolce Vita and Il Gattopardo are so different and yet so similar: one film was shot just three years after the other and both of them belong to that same glorious era of the Italian cinema in which producers, such as Rizzoli, Amato and Lombardo (and one could also include Grimaldi, Cristaldi and De Laurentiis, amongst others), dared to work with an ambitious cinema of directorial auteurship, a costly cinema with the ability to experiment with new forms of cinematic language. They produced these films without financial constraints and found partners for their adventures, above all in France (both films were co-produced by Pathé).

Both films begin with strongly symbolic sequences. The arrival of the helicopter transporting the statue of Christ that flies overhead, followed by the paparazzi sequence: classical Rome, but also the Rome of cement that devours new neighbourhoods and the Rome of the new social classes that were emerging at that time. The achingly beautiful Palazzo Salina (in reality Villa Boscogrande) in the Sicilian sun on a late afternoon in May, immersed in the rich green citrus orchard, its gate and its never changing statues. Inside, the noble Salina family and Prince Don Fabrizio are praying, but voices, insistent and annoying, intrude from outside. History is knocking at the door of this ancient



Didascalìa, *dida dida*

family. Garibaldi's men are at the gates of Palermo, in the orchard lies the body of a dead Bourbon soldier. Visconti winds the clock back six years from the events that he depicted in *Senso*. But even here he recounts a betrayed and missed revolution. In the film's three hours many things occur, but nothing seemingly appears to happen. There isn't the rout of the Italian army at Custoza and the treachery of Alida Valli / Livia Serpieri like in *Senso*, but there is the defeat of the ideals of the *Risorgimento*, the "faked" ballot results and the inability of the new state to understand and rectify the injustices which hold a vice-like grip over Sicily. In his first scene, Delon / Tancredi's reflection appears in the mirror where Lancaster / the Prince of Salina is shaving himself:

in that precise moment they seem to display a single identity. He says in that first conversation, "If we want things to stay the same, everything must change." The Prince states one hour later, "Surely some small thing had to change, so that everything could remain the same." If La Dolce Vita talks about a society changing, undergoing a deep transformation, Il Gattopardo talks about a class that is able to stand still, to survive, immutable, even after the fall of their reign.

Il Gattopardo, like La Dolce Vita, changed the way in which cinema was to be conceived: signaling a watershed for filmmakers begun by Visconti and Fellini. If La Dolce Vita highlighted the mise-en-scène and the mediatization of reality for the first time, Il Gattopardo brought to

the screen, as never before, the past, the roots of a people and their history. From Il Gattopardo onwards, no historical film, battle scene, scenes of balls or opulence could not but be measured against that model of perfection.

For Visconti it signaled the beginning of a new phase, towards an even more intimate and personal cinema.

*Gian Luca Farinelli
Director of Cineteca di Bologna*



Didascalìa, *dida dida*



CANTANDO A
HOLLYWOOD
INCONTRO
CON
STANLEY
DONEN

*Singin' in Hollywood:
Meet Stanley Donen*

Stanley Donen è uno dei grandi autori classici del cinema americano. Stanley Donen è uno dei grandi autori moderni del cinema americano. Pensiamoci bene, non potremmo dirlo di molti. Nasce nel 1924 in South Carolina, ma a quindici anni è già a Broadway, ad ammirare Fred Astaire. Fa il ragazzo del coro e l'assistente coreografo, Gene Kelly lo nota e lo vuole con sé a Hollywood. È l'età dell'oro, prende forma quel che poi la storia chiamerà cinema classico, ma che allora è continua invenzione, esplosione, energia. Donen firma, tra l'altro, la coreografia di *Due marinai e una ragazza*, squisita stravaganza dove Gene Kelly balla col topo cartoon. Il grande salto arriva con *Un giorno a New York*, ancora marinai, ancora ragazze, a piede libero in una New York che il musical non aveva mai ripreso dal vero. Realismo? Ma per carità. Avanguardia, invece, pura astrazione: sagome bianche contro l'azzurro del cielo e il profilo d'acciaio dei grattacieli. Con Kelly, poi, un sodalizio che s'allunga ancora per due film, tra trionfi e tormento: "Codirigere un film? Sostituire la parola battaglia a coregia e saprete cosa significa. La coregia è un incubo. Fare qualcosa insieme è un incubo": ma scontrandosi e cantando e sguazzando *in the rain* quei due firmano l'apoteosi del genere (e *Moses Supposes*, aggiungerebbe Donen, è "il miglior *tap number* che sia mai stato fatto in un film"). Sino alla fine degli anni Cinquanta, i musical di Donen sono uccelli del Paradiso: quando si disegnano delicati e cangianti intorno al corpo di Audrey Hepburn (*Funny Face*), ma anche quando assumono una squillante ruvidezza working class (*Il gioco del pigiama*) o diventano fantasmagorico country di fondazione (*Sette spose per sette fratelli*).

Eppure si direbbe che per Donen il meglio deve ancora arrivare. Negli anni Sessanta, mentre gli studios collassano, lui si conquista una nuova libertà. Dirige due commedie sofisticate in forma di vivaci pastiche, *Sciarada* e *Arabesque*, di cui Tavernier e Coursodon scrivono che "con le loro inquadrature stravaganti, i primi piani di oggetti, le sovrimpressioni e i colori artificiali, s'apparentano al fumetto, alla fotografia di moda e all'avanguardia contemporanea" (tutto vero, poi accade che *Sciarada* è un film splendido e *Arabesque* no, e la colpa non è solo di Sophia Loren). Ma è con *Due per la strada* che Donen firma il suo capolavoro più personale. A una guerra dei sessi *for mature lovers* aveva già dedicato due commedie dal perdurante fascino, *Indiscreto* e *L'erba del vicino è sempre più verde*, ma – diciamo – di alta routine. *Due per la strada* è invece uno straordinario lavoro sul tempo, il matrimonio, l'amore. Alla circolarità 'classica' di *Un giorno a*

Stanley Donen is one of the great classical directors of American cinema. Stanley Donen is one of the great modern directors of American cinema. Think about it, it's not something we could say about a lot of people. Born in 1924 in South Carolina, at the age of fifteen he was already in Broadway, admiring Fred Astaire. He was a chorus line dancer and assistant choreographer; Gene Kelly noticed him and wanted him by his side in Hollywood. It was the golden age of what history would call classical cinema, but at the time it was a period of invention, explosion and energy. Donen put together the choreography of Anchors Aweigh – the charming extravagance where Gene Kelly dances with a cartoon mouse. His big opportunity came with On the Town, once again sailors and girls but this time at large in a New York that had not yet been caught live by a musical. Realism? Please. Avant-garde, pure abstraction: white silhouettes against a blue sky and the steel outlines of skyscrapers. And with Kelly, a partnership that would extend to two other films, wrestling between triumph and torment: "Co-direct a film? Substitute co-direction with the word battle and you will know what it means. Co-directing is a nightmare. Doing something together is a nightmare": but clashing and singing and splashing in the rain the two would make the genre's spectacular sensation (and Moses Supposes, added Donen, was "the best tap number that has ever been done in pictures"). Up until the fifties, Donen's musicals were birds of paradise: whether forming a delicate, shimmering shape around the figure of Audrey Hepburn (Funny Face), taking on the boisterous roughness of the working class (The Pajama Game) or becoming a phantasmagorical country mythology (Seven Brides for Seven Brothers).

And yet for Donen the best was still to come. In the sixties, while the studios were collapsing, he obtained new freedom. He directed two sophisticated comedies, Charade and Arabesque, in the form of a vivacious pastiche. Tavernier and Coursodon wrote that "with their extravagant shots, the close ups of objects, superimpositions and artificial colours, they are similar to comics, fashion photography and contemporary avant-garde" (all true, but Charade happens to be a wonderful film and Arabesque doesn't - and it was not just the fault of Sophia Loren). But it was with Two for the Road that Donen made his most personal masterpiece. He had already made two other battle-of-the-sexes comedies for mature lovers of enduring interest, Indiscreet and The Grass is Greener, but they were what we could call high routine. Instead, Two for the Road is an extraordinary work on time, marriage and love.

New York, la vita in un giorno tra un'alba e un addio, si oppone un tempo frantumato, esistenziale, indecidibile. "Godard ha detto che il cinema è verità ventiquattro fotogrammi al secondo. Io penso che sia menzogna ventiquattro fotogrammi al secondo". Grazie per ciascuna delle sue bugie, Mr. Donen.

The "classical" circularity of On the Town, life in one day between sunrise and saying goodbye, is juxtaposed with the fragmented, existential and undecidable time of Two for the Road. "Godard said that film was truth at twenty-four frames per second. I think it's a lie at twenty-four frames per second". Thank you Mr. Donen for every single one of your lies.



Didascalìa, *dida dida*



Didascalìa, *dida dida*

SINGIN' IN THE RAIN

Stati Uniti, 1952 Regia: Stanley Donen e Gene Kelly

■ T. it.: *Cantando sotto la pioggia*; Sog., Scen.: Adolph Green, Betty Comden; F.: Harold Ross; Mo.: Adrienne Fazan; Scgf.: Cedric Gibbons, Randal Duell; Co.: Walter Plunkett; Mu.: Nacio Herb Brown, Roger Edens, Al Goodhart, Al Hartman, Cole Porter, testi delle canzoni: Arthur Freed, Betty Comden, Adolph Green; Direz. mu.: Lennie Hayton; Orchestr.: Conrad Salinger, Wally Heglin, Skip Martin; Coreogr.: Gene Kelly e Stanley Donen; Int.: Gene Kelly (Don Lockwood), Donald O'Connor (Cosmo Brown), Debbie Reynolds (Kathy Selden), Jean Hagen (Lina Lamont), Millard Mitchell (R. F. Simpson), Douglas Fowley (Roscoe Dexter), Rita Moreno (Zelda Zanders), Cyd Charisse (ballerina in "Broadway Melody"), Madge Blake (Dora Bailey), King Donovan (Rod), Kathleen Freeman (Phoebe Dinsmore), Jimmy Thompson (capocoro), Richard Emory (Phil), Bobby Watson (maestro di dizione), Julius Tannen (uomo sullo schermo), Dan Foster (aiuto regista), Margaret Bert (donna del guardaroba), Mae Clark (sarta), Judy Landon (Olga Mara), John Dodsworth (Baron de la Bouvet de la Toulon), Stuart Holmes (J.C. Spenrill III), Dawn Addams e Elaine Stewart; Prod.: Arthur Freed per MGM; Pri. pro.: 17 marzo 1952 ■ 35mm. D.: 103'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: George Eastman House per gentile corte-

sia di Sikelia Productions e per concessione di Hollywood Classics

La satira esuberante di una Hollywood travolta dal sonoro, la torrenziale celebrazione dello slancio amoroso, l'energia comica che incrocia e si risolve nella perfetta stilizzazione coreografica. L'idea stessa del musical, nel fuggevole apogeo della sua felicità. Quanto di Donen, quanto di Kelly? Lasciamo la parola a Franco La Polla, l'americanista italiano che più ha amato e studiato questo film: "Donen e Kelly si conoscevano bene all'epoca. Il primo (di dodici anni più giovane) aveva esordito nella regia proprio in un'altra codirezione insieme al secondo, *Un giorno a New York* (1949). Kelly, è cosa nota, fu primamente uno straordinario ballerino che avrebbe in seguito diretto altri cinque film – tutti di dubbio esito [...]. Il mondo di Donen è una struttura organica che in ogni momento distribuisce tracce, segni di autorialità. La sua primaria caratteristica è la centralità del concetto di *movimento* nell'economia di presentazione delle scene e del film tutto. In Donen l'energia non si esprime soltanto nei momenti che i personaggi vivono con particolare entusiasmo; essa pervade infatti tutto l'andamento, il ritmo e la gestualità della narrazione, conferendo all'intero quadro una vitalità diffusa e caratteristica. In al-

tre parole, in quei momenti è il mondo intero che sembra trasformarsi adeguandosi alla condizione psicologica dei personaggi – espressa, appunto, in termini di movimento [...]. Un'impostazione registica che certo appartiene a Donen più che a Kelly, il quale peraltro è un ballerino-attore dotatissimo e adattissimo per tradurla sullo schermo".

Aggiungiamo solo che *Singin' in the rain* è davvero il film dei magici accordi: di Stanley Donen e Gene Kelly, di una formidabile coppia di sceneggiatori come Betty Comden e Adolph Green, di un produttore di straordinario talento come Arthur Freed, "un dono di Dio" nelle parole dello stesso Donen. La squadra che ha consegnato il musical americano all'eternità.

The joyous satire of Hollywood overwhelmed by sound film, the torrential celebration of amorous élan, the comic energy that meets and dissolves into perfect choreographic stylization. The idea itself of a musical, at the fleeting height of its success. How much of it is Donen, and how much Kelly? We will leave it to Franco La Polla, the Italian American studies scholar who has loved and studied this film the most: "Donen and Kelly knew each other well at the time. The former (twelve years younger) had debuted as a director in another film co-directed with the latter, On the Town (1949). It is not a secret that Kelly was primarily an extraordinary dancer who would then later direct another five films – all with ambiguous results [...]. The world of Donen is an organic structure that distributes hints and traces of authorship in every moment. His primary quality is the centrality of the concept of movement within the economy of each scene and the whole film. In Donen the expression of energy is not simply limited to moments in which the characters experience a certain amount of enthusiasm; in fact, it pervades the course, pace and gesture of the narrative, providing a characteristic, widespread vitality to the whole picture. In other words, in those moments the whole world seems to transform, adapting itself to the psychological state of the characters – expressed in terms of movement [...]. A directorial approach that certainly belonged more to Donen than Kelly, who indeed was an extremely gifted actor-dancer capable of translating it on

the screen".

We can only add that *Singin' in the Rain* is a film of magic matchmaking: Stanley Donen and Gene Kelly, the formidable screenwriting couple Betty Comden and Adolph Green, and a producer of extraordinary talent like Arthur Freed, "a gift from God" in the words of Donen. The team that drove American musical towards eternity.

IT'S ALWAYS FAIR WEATHER

Stati Uniti, 1955 Regia: Stanley Donen e Gene Kelly

■ T. it: *È sempre bel tempo*; Scen.: Betty Comden, Adolph Green; F.: Robert J. Bronner (Cinemascope); Mo.: Adrienne Fazan; Scgf.: Hugh Hunt, Edwin B. Willis; Co.: Helen Rose; Mu. e orchestr.: André Previn (testi delle canzoni di Betty Comden e Adolph Green); Int.: Gene Kelly (Ted Riley), Dan Dailey (Doug Hallerton), Cyd Charisse (Jackie Leighton), Dolores Gray (Madeline Bradville), Michael Kidd (Angie Valentine), David Burns (Tim), Jay C. Flippen (Charles Z. Culloran), Steve Mitchell (Kid Maricchi), Hal March (Rocky Heldon), Paul Moxie (Mr. Fielding), Peter Leeds (Mr. Trasker), Alex Gerry (Mr. Stamper); Prod.: Arthur Freed per MGM-Metro Goldwyn Mayer; Pri. pro.: 11 agosto 1955 ■ 35mm. D.: 102'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: George Eastman House per gentile cortesia di Sikelia Productions e per concessione di Hollywood Classics

È il 1945, la guerra è finita. I tre compagni d'armi che si ritrovano per un ultimo bicchiere al Tim's Bar sulla Terza Avenue, prima di prendere ciascuno la sua strada, sono giovani e sono vivi, l'America ovvero il mondo (per cui hanno combattuto) gli appartiene, non hanno dubbi che si ritroveranno ancora: tra dieci anni, stesso luogo e stessa ora, sfidando la vita e le sue imboscate. Sono fratelli inconsapevoli dei marinai Kelly, Sinatra e Munshin di *On the Town*, e in realtà il film era stato pensato da Betty Comden e Adolph Green, nonché dallo stesso Gene Kelly, come un vero e proprio sequel: poi la MGM non riuscì a scritturare Sinatra e il progetto cambiò la

Didascalia, *dida dida*

Didascalia, *dida dida*



pelle, ma non il cuore. Dieci anni dopo, di nuovo *on the town*, ma non spira più la brezza di quel memorabile giorno a New York, i colori sono più cupi e anche l'amicizia, ciascuno concentrato su di sé e sui propri modesti fallimenti, risulta inacidita. Città amara, musical crepuscolare, esistenziale, ironico (le cose alla fine sembrano aggiustarsi, ma grazie a uno show televisivo ridicolo quanto anticipatore, che li vede tutti di nuovo Amici).

Fu un set ansiogeno per Donen, se anni dopo definì la lavorazione "un incubo al cento per cento". Eppure quel che più ci piace, oggi, sono proprio le tracce di sogno scuro di cui il film è disseminato, il ritmo rallentato e divagante, il divertimento selvaggio di certi numeri, la texture quasi iperrealista di altri. "La più originale e la più audace delle commedie musicali scritte da Comden e Green, dirette da Donen e Kelly e prodotte da Arthur Freed" (Jacques Lourcelles): e intanto Gene volteggia attraverso Times Square come se nemmeno avesse i pattini a rotelle ai piedi. *Last but not least*, qui Donen usa il Cinemascope con un'energia e una sperimentale complessità tali che, se non abbiamo mai visto *It's Always Fair Weather* sullo schermo giusto, è come non averlo visto mai.

It is 1945, the war is over. Three soldiers meet up for their last drink at Tim's Bar on Third Avenue before setting on their separate ways. They are young and alive, and America and the world (what they fought for) are theirs. They take for granted that they will meet up again: ten years later, at the same time and same place, challenging life and its glitches. Unbeknownst to them, they are the brothers of the sailors played by Kelly, Sinatra and Munshin in On the Town; in fact, Betty Comden, Adolph Green and Gene Kelly himself imagined It's Always Fair Weather as the sequel: then MGM failed to sign on Sinatra and the project changed in appearance, but not in its soul. Ten years later, once again on the town, but the air of that memorable day in New York has changed. Colours are darker, and their friendship, has soured with each man focused on himself and his small failures. A bitter city, a dim, existential and ironic musical (everything seems to work out at the end, but through a ridiculous television show that shows them all as Friends once again).

It must have been a set that caused Donen a lot of anxiety, if years later he defined working on it as "an absolute one hundred percent nightmare". And yet what we like most about the film today are the hints of darkness scattered throughout the film, the slowed down, wandering rhythm, the wild fun of certain numbers and the hyper realistic quality of others. "The most original and boldest of the musical comedies written by Comden and Green, directed by Donen and Kelly and produced by Arthur Freed" (Jacques Lourcelles): in the meantime Gene circles around Times Square as if he were not wearing roller skates. Last but not least, here Donen uses Cinemascope with such energy and experimental complexity that if you haven't seen It's Always Fair Weather on the right screen, you haven't seen it at all.

FUNNY FACE

Stati Uniti, 1957 Regia: Stanley Donen

■ T. it.: *Cenerentola a Parigi*; Sog.: dalla commedia musicale *Wedding Day* di Leonard Gershe; Scen.: Leonard Gershe; F.: Ray June; Mo.: Frank Bracht; Scgf.: Hal Pereira, George W. Davis; Co.: Edith Head, Hubert de Givenchy; Mu.: George Gershwin, Ira Gershwin, in collab. con Adolph Deutsch, Roger Edens; Direz. mu.: Adolph Deutsch; Orchestr.: Conrad Salinger, Van Cleave, Alexander Courage; Coreogr.: Eugene Loring, Fred Astaire; Eff. Spec.: John P. Fulton; Int.: Audrey Hepburn (Jo Stockton), Fred Astaire (Dick Avery), Kay Thompson (Maggie Prescott), Michel Auclair (prof. Emile Flostre), Robert Flemyng (Paul Duval), Dovima (Marion), Virginia Gibson (Babs), Sue England (Laura), Ruta Lee (Lettie), Jean Del Val (parrucchiere), Iphigenie Castiglioni (Armande), Alex Gerry (Dovitch), Suzy Parker (prima ballerina), Sunny Harnett (primo ballerino), Don Powell, Carole Eastman (ballerini); Prod.: Roger Edens per Paramount ■ 35mm. D.: 103'. Col. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: Théâtre du Temple per concessione di Hollywood Classics

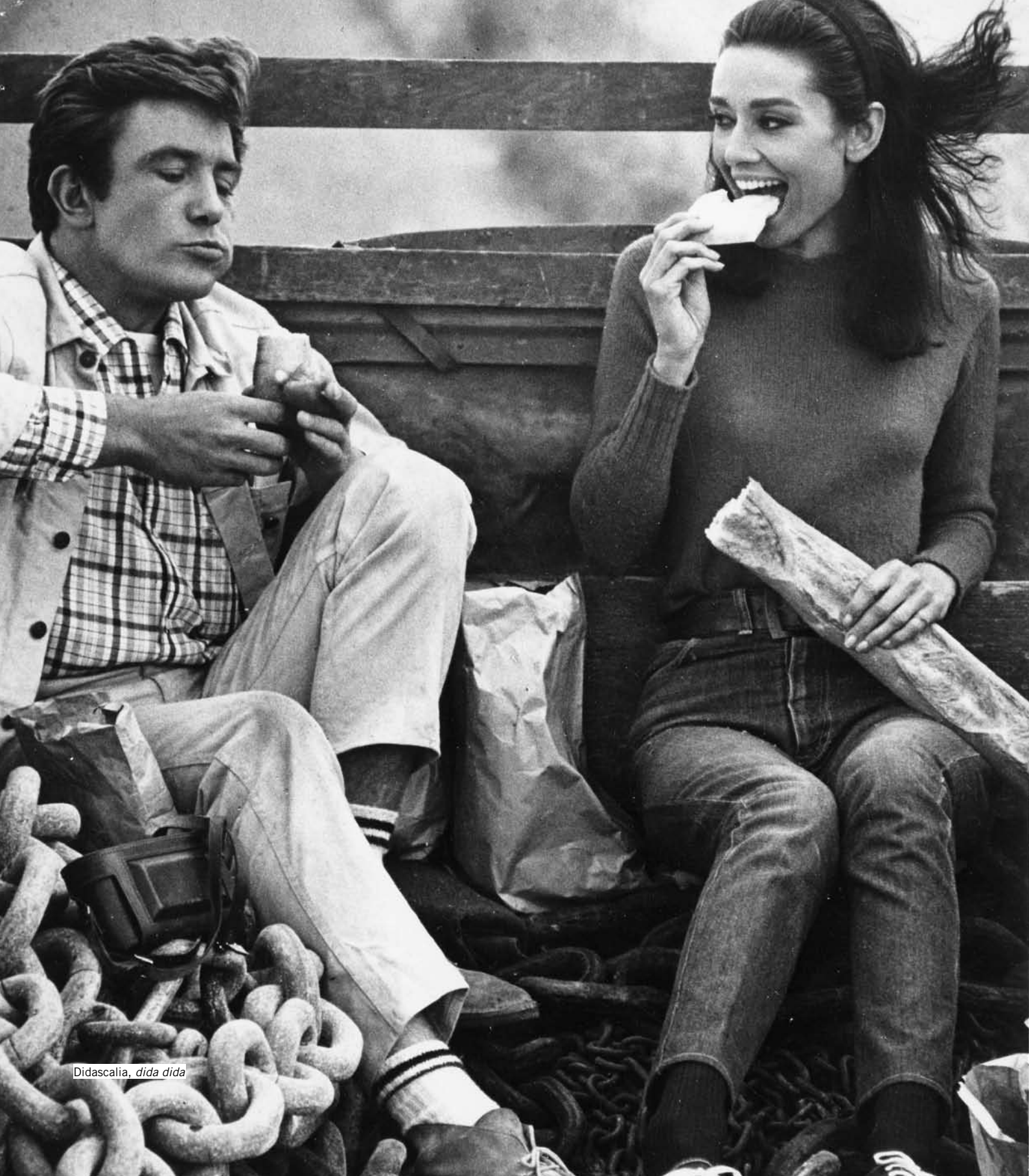
"If you can cook/the way you look/ I'll cross the ocean just to have you by my side...": irresistibile. *Funny Face* è una produzione complicata, nasce da negoziazioni non facili tra MGM (che aveva Donen), Warner (che aveva le canzoni) e Paramount (che

aveva Hepburn e Astaire), ma quando infine i nodi contrattuali hollywoodiani si sciolgono, quel che ne risulta è un capolavoro. Audrey Hepburn, prima nei suoi piatti vestitini grigi da libraia intellettuale del Village, poi nella sinuosa haute couture Givenchy, è un segno grafico che attraversa il film con iperurania eleganza. Come altre volte (nell'incipit di *Sabrina*, in *Arianna*, in *Sciarada*, in *Come rubare un milione di dollari*), Parigi è la città che l'avvolge come un morbido scialle di seta. Ci si prende gioco, con monellesca grana grossa americana, dell'esistenzialismo (qui empaticalismo) e di Sartre: ma pazienza, se in cambio abbiamo Audrey-Musidora che, tutta in nero, danza filiformi geometrie sui tavoli d'una cave naturalmente fumosa. Fuori, Parigi (*Bonjour, Paris!*) ci riempie sguardo e polmoni con un plein-air che Donen fa scivolare dal turistico all'onirico, e la fantasia romantica ci trascina in un turbine di sequenze musicali intimiste e gershwiniane, una più bella dell'altra: i numeri *Let's kiss and make-up*, *He loves and she loves* e *Funny Face* ("allegoria dell'arte fotografica e del colpo di fulmine", Gerard Légrand) restano tra le punte somme dell'intera storia del musical. Il fotografo Fred Astaire s'ispira a Richard Avedon (che fu consulente al colore del film), la caustica fashion editor Kay Thompson secondo alcuni citava Diane Vreeland di *Harper's*. Hepburn (questo è l'unico film in cui canti con la sua voce) come sempre s'ispira solo a se stessa: e Stanley Donen è, con Wilder ed Edwards, il regista che meglio ha saputo costruire mondi intorno alla sua *sunny funny face*.

"If you can cook/the way you look/ I'll cross the ocean just to have you by my side...": irresistibile. *Funny Face* was a complicated production. It came about through a not so easy negotiation between MGM (which had Donen), Warner (which had the songs) and Paramount (which had Hepburn and Astaire), but when the Hollywood contract disagreements were finally resolved, the result was a masterpiece. Audrey Hepburn, first in her plain gray dresses as the intellectual clerk in a Village bookshop and then in the sinuous haute couture of Givenchy, is a graphic image that walks throughout the film with otherworldly elegance. Like in other films



Didascalìa, *dida dida*
Didascalìa, *dida dida*



Didascalìa, dida dida

(the beginning of Sabrina, in Love in the Afternoon, in Charade, in How to Steal a Million) Paris is the city that wraps around her like a soft silk shawl. The screenplay makes fun of Sartre's existentialism (here called empathicalism) with crude, big-time American mischief: but we can tolerate it if in exchange we're given this Audrey-Musidora who, in wispy all black, dances geometric patterns on the tables of some cave - smoky, of course. Outside Paris (Bonjour, Paris!) fills our eyes and lungs with the plein-air that Donen makes slide from touristy to dream-like, and the romantic dream drags us into a whirlwind of intimate, Gershwinian musical sequences: the numbers Let's Kiss and Make-up, He Loves and She loves and Funny Face ("allegory of photography and love at first sight", Gerard Légrand) continue to be among the highest moments in the history of the musical. The photographer played by Fred Astaire is based on Richard Avedon (who was a colour consultant for the film), the caustic fashion editor played by Kay Thompson according to some alluded to Vogue's Diane Vreeland, according to others to Carmel Snow of Harper's. Hepburn (this is the only film in which she sings with her own voice) as usual was inspired only by herself: and Stanley Donen is, along with Wilder and Edwards, the director who best knew how to build a world around her sunny funny face.

CHARADE

Stati Uniti, 1963 Regia: Stanley Donen

■ T. it: *Sciarada*; Sog.: dal racconto *The Unsuspecting Wife* di Peter Stone e Marc Behm; Scen.: Peter Stone; F.: Charles Lang; Mo.: Jim Clark; Scgf.: Jean d'Eaubonne; Co.: Herbert de Givenchy; Mu.: Henry Mancini; Int.: Cary Grant (Peter Joshua), Audrey Hepburn (Regina "Reggie" Lambert), Walter Matthau (Hamilton Bartholomew), James Coburn (Tex Pentholow), George Kennedy (Herman Scobie), Ned Glass (Leopold W. Gideon), Dominique Minot (Sylvia Gaudet), Jacques Marin (Isp. Edouard Grandpierre), Paul Bonifas (Felix), Thomas Chelimsky (Jean-Louis Gaudet); Prod.: Stanley Donen per Stanley Donen Production/Universal Pictures; Pri. pro.: 5 dicembre 1963 ■ 35mm. D.: 114'. Col. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with french subtitles ■

Da: Théâtre du Temple per concessione di Universal Pictures

'Sciarada' significa, in senso esteso, problema di complessa struttura e difficile soluzione; in senso proprio, è un gioco enigmistico che consiste nell'indovinare nomi nascosti dentro altri nomi. Qui il nome che scivola, sguscia e si rende irrintracciabile, nell'intreccio giallo quanto in quello romantico, è il vero nome di Cary Grant. Un uomo sbuca dal nulla e si rivolge ad Audrey Hepburn, stagiato contro un panorama di nevi svizzere: "Lei è sposata?" "Sto per divorziare" "Se è per me, non lo faccia". Quest'uomo non ha ancora dichiarato alla sua interlocutrice la propria prima (e falsa) identità, ma sono trent'anni di vita hollywoodiana che lo autorizzano a tanta seduttiva arroganza. Hollywood celebra la propria tradizione, nel luogo stesso in cui la tritura. Come dai primi anni Sessanta accadrà sempre più spesso, *Sciarada* assembla e dissolve generi diversi: l'intrigo allinea cadaveri, ma la sola vera suspense è quella romantica, mentre una traccia musical affiora nella legatura coreografica di inseguimenti e *coups de théâtre*. Il gioco narrativo è un'iperbole hitchcockiana, per cui se già al Cary Grant di *Intrigo internazionale* toccava convivere con due identità, qui ne ha a disposizione addirittura quattro; mentre la 'caccia al ladro' di Audrey Hepburn si trasforma in una tenace caccia a un marito, chiunque egli sia. Chiunque? La fragile vedova, che già ha dato cenni d'una certa intraprendenza sessuale, si dirà disposta ad amare tutte e quattro le identità del suo partner; ma in nessun altro film il personaggio è stato maschera così trasparente rispetto alla *persona* che offre il suo corpo divistico; semplicemente, questa donna è disposta ad amare chiunque, purché sia Cary Grant. Incastro di omicidi senza vero peso, girandola delittuosa attorno al risibile *mcguffin* dei tre francobolli, *Sciarada* è un gioco che nessuno è autorizzato a prendere sul serio; certo non quando a spianare una pistola è Walter Matthau, già responsabile di alcune scene irresistibili per humour sordido. Quel che si impone, nel tessuto del film, è la caleidoscopia sartoriale, è la parata cromatica organizzata da Donen e autenticata da una Hepburn ormai autoironica immagine-Vogue, è una carezzevole Parigi-dal-vero dove, guidati da una cine-

presa mobile e da un montaggio tagliente, si passeggia sul lungosenna (*en passant* ricordando Gene Kelly), si mangia la zuppa alle vecchie Halles e si regolano i conti tra le colonne di Palais Royal. Nello stesso tessuto spiccano dissonanze interessanti, in sintonia con le asprezze d'un cinema americano alla conquista della violenza: James Coburn, a quest'epoca già *villain* per Siegel e Sturges, percorre il film con elasticità da ballerino e finisce asfissiato nel cellophane. A pochi minuti e pochi metri di distanza, Cary Grant si fa una doccia in giacca e cravatta. Attenzione, perché in questa scena s'agganciano divertimento malizioso e profondità teorica: questa è, per Cary Grant, la perfetta performance del suo essere uno e indissolubile dal proprio *abito*. E Stanley Donen, che con Grant aveva già splendidamente familiarizzato in *Indiscreto*, governa qui la prova estrema della tecnica comica e dell'incorruttibile *charme* del più grande attore dell'intero cinema americano ("e senza gara", come scriveva Luc Moullet).

'Charade', in a figurative sense, indicates an absurd pretence; literally, however, charade means a game of guessing names hidden within other names. Here the name that elusively wiggles and winds its way through the film's thriller as well romantic story is the real name of Cary Grant's character. A man shows up out of nowhere and asks Audrey Hepburn, against a snowy Swiss landscape, whether she is married: "I'm getting a divorce." "Please, not on my account". He has yet to reveal his first (false) identity to the woman before him, but with thirty years of Hollywood life under his belt he is allowed to be so seductively arrogant. Hollywood celebrates its own tradition in the very place where it takes it apart. As will become more recurrent from the early 60s on, Charade absorbs and dissolves different genres: the criminal plot lines up cadavers, but the real suspense is in the romance story, while a touch of musical surfaces in the choreographic chase scenes and coups de théâtre. The narrative game is Hitchcock hyperbole; if Cary Grant had to live with two identities in North by Northwest, in this film he has to live with four; and Audrey Hepburn's chase "to catch a thief" quickly turns into a tenacious chase to catch a husband, whoever he is. Whoever?

The fragile widow, who has already given hints of sexual initiative, will profess she is willing to love all four identities of her partner; in no other film has the character been such a transparent mask of the person providing his star body for the role; in other words, this woman is willing to love anybody, as long as this anybody is Cary Grant. A setup of rather insignificant murders, a whirlwind of crime around the laughable McGuffin of three stamps, Charade is a game that no one is authorized to take seriously; certainly not when the person pointing the gun is Walter Matthau, a figure guilty of some sordidly irresistible funny scenes. The fabric of the film is a sartorial kaleidoscope, a chromatic parade organized by Donen and sealed by Hepburn's slightly self-parodic Vogue-image, a polished real life Paris, captured by a moving camera and sharp editing: strolling along the Seine (incidentally reminiscent of Gene Kelly), eating soup at the old Les Halles and taking care of unfinished business among the columns of Palais Royal. The same fabric also contains interesting dissonant moments, in line with the bitterness of American cinema in its new pursuit of violence: James Coburn, then a villain for Siegel and Sturges, moves throughout the film with the limberness of a dancer and ends up suffocated in cellophane. Just a few minutes and meters away, Cary Grant takes a shower with his jacket and tie on. Take note, because this scene involves mischievous fun and theoretical depth: this is, for Cary Grant, the perfect performance of his being one and inseparable from his own suit. And Stanley Donen, who had already worked brilliantly with Grant in Indiscreet, directs here the ultimate test of the comic ability and immortal charm of the greatest actor of American film ("and without competition," as Luc Moullet wrote).

TWO FOR THE ROAD

Gran Bretagna, 1967 Regia: Stanley Donen

■ T. it.: *Due per la strada*; Scen.: Frederic Raphael; F.: Christopher Challis; Mo.: Madeleine Gug, Richard Marden; Scgf.: Willy Holt; Co.: Sophie Rocas, Ken Scott, Michelle Rosier, Paco Rabanne, Mary Quant, Foale Tuffin, Hardy Amies; Mu.: Henry Mancini; Int.: Audrey Hepburn (Jo-

anna Wallace), Albert Finney (Mark Wallace), Eleanor Bron (Cathy Maxwell Manchester), William Daniels (Howard Maxwell Manchester), Gabrielle Middleton (Ruth Manchester), Claude Dauphin (Maurice Dalbret), Nadia Gray (Francoise Dalbret), Georges Descrieres (David), Jacqueline Bisset (Jackie), Judy Cornwell (Pat), Irene Hilda (Yvonne de Florac), Dominique Joos (Sylvia), Kathy Chelimsky (Caroline), Carol Van Dyke (Michelle), Karyn Balm (Simone); Prod.: Stanley Donen per Stanley Donen Films; Pri. pro.: 27 aprile 1967 ■ 35mm. D.: 111'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Twentieth Century Fox

Un uomo e una donna, in viaggio (reale e metaforico). È il 1967, e nel cinema americano tira aria nuova: però *Il laureato* uscirà alla fine di dicembre, *Gangster Story* un paio di mesi prima. Da qualche anno Stanley Donen vive a Londra. *Due per la strada* appare sugli schermi americani nella tarda primavera ed è un road movie assolutamente moderno, che percorre le campagne francesi e la Riviera con impeto febbrile e sfrontato da free cinema (e dal free cinema arriva Albert Finney, già eroe proletario di *Sabato sera, domenica mattina* e picaresco seduttore di *Tom Jones*). Americano all'estero, Donen si guarda attorno, assimila e rilancia, espone la forma stabile della commedia romantica hollywoodiana all'instabile vitalità del nuovo cinema europeo. Il 'viaggio in Francia' di Mark e Joanna, dodici anni di matrimonio, è un montaggio indistricabile di tempi diversi, dove passi avanti e passi indietro compongono una trama di echi e di rime: la vera risposta alla domanda essenziale, posta in un certo momento, può arrivare anni dopo ("Qual è la gente che siede al ristorante senza parlarsi?" "La gente sposata"). Coproduzione britannica, inglesi i personaggi, *Due per la strada* resta una 'commedia americana' per l'impudente resistenza d'una prospettiva di felicità: dopo le scontroscintille dell'incontro (un tocco appena di *screwball*), la lunga edenica euforia degli inizi, le deviazioni, le prese d'atto, i tradimenti, la ripetizione di gesti che cementano una complicità ma si caricano d'insofferenza, questi due sono ancora insieme, sulla strada, pronti a varcare una frontiera, ambigua linea d'arrivo e ripartenza. L'invadenza del tempo, per un maestro di coreografia, non neutralizza lo spazio: i primi tempi

dell'amore, a piedi, in autostop, sulla vecchia MG, immergono Mark e Joanna in ambienti aperti, languidi, quasi vuoti; il viaggio nella macchina familiare li soffoca in primi piani claustrofobici; il presente è uno spazio che tende a separarli, in una sfocata, poco decifrabile ridondanza di altri oggetti, colori e figure (anche un'avventura bionda di lui, un amante playboy di lei). Congediamo Mark e Joanna Wallace lì dove li abbiamo trovati: in un'interzona sospesa, malinconica, 'tecnicamente dolce' - resa più dolce dalla colonna sonora di Henry Mancini. "Bitch", le dice lui; "bastard", risponde lei. Ma nel solo modo in cui Stanley Donen potrebbe farglielo dire: *once more, with feeling*.

Donen scompone le convenzioni del racconto matrimoniale, il nuovo irrompe nell'iconografia. Traumaticamente nuova è qui Audrey Hepburn. La storia dice che Donen faticò non poco a convincere Hepburn a tagliare i capelli, ad abbandonare Givenchy, a riconoscersi nella propria prima immagine adulta. L'intenzione è forse farne l'icona d'uno stile astratto, grafico - ma l'operazione Paco Rabanne riesce a metà (nonostante i bagliori d'un memorabile metallico vestito da sera), sopraffatta a tradimento dalla *falsa* memoria, dalle immagini che riportano un'Audrey con il cerchietto nei capelli ancora lunghi, che si finge più giovane di quel che è, che recita la se stessa di dieci anni prima, una *funny face* che lievemente ma inesorabilmente invecchia intorno al proprio radioso sorriso: l'effetto è di dissonanza nostalgica, di commovente disagio, in quei capelli tagliati c'è d'improvviso il senso di tutto ciò che *noi* abbiamo perduto. Hepburn non sarà mai un'icona pop. Stanley Donen non sarà un regista del new american cinema. Eppure, nella primavera del 1967, quel che di più audace e irregolare accade nel cinema americano accade in questa commedia coniugale sospesa tra la tenerezza e l'ombra. Ne firma la sceneggiatura Frederic Raphael, che trent'anni dopo verrà chiamato da Kubrick a scrivere *Eyes Wide Shut*. Riscopriamo questo capolavoro di Stanley Donen, e vedremo che tutto si tiene.

A man and a woman, on a trip (both real and metaphorical). It is 1967, and American film has a new attitude: but The Graduate comes out in December, Gan-



Didascalìa, *dida dida*



Didascalìa, *dida dida*

gster Story a few months before. Stanley Donen had been living in London for a couple of years. Two for the Road appeared on American screens in late spring, and it was a totally modern road movie, travelling through the French countryside and the Riviera with the feverish, cheeky attitude of free cinema (of which Albert Finney was a leading figure, the proletarian hero of Saturday Night and Sunday Morning and the adventurous seducer of Tom Jones). An American abroad, Donen observes the world around him, assimilates and relaunches, exposing the stable form of Hollywood romantic comedy to the unstable vitality of the new European cinema.

Married for twelve years, Mark and Joanna's "voyage to France" is a complicated assembly of different times, in which steps forward and steps back build a pattern of echoes and rhymes: the true answer to a fundamental question, asked at a particular moment, may be given years later ("What kind of people would sit at a restaurant without a word to say to each other?" "Married people"). A British co-production with English characters, Two for the Road is still an "American comedy" for its shamelessly persistent pursuit of happiness: after the clashing sparks of

their meeting (with just a touch of screwball), the long bliss of the beginnings, deviations, recognitions, betrayals, the repetition of gestures that create complicity but with overtones of impatience, these two are still together, on the road, ready to cross a frontier, an ambiguous finish line and point of departure. The intrusiveness of time, for a master of choreography, does not neutralize space: the first moments of love, walking, hitchhiking, driving the old MG, immerse Mark and Joanna in open, languid, almost empty spaces; the trip in the family car squeezes them in claustrophobic close ups; the present is a space that tends to set them apart, in a hazy repetition of objects, colours and figures (including an adventurous blonde for him and a playboy lover for her). We leave Mark and Joanna Wallace where we found them: suspended in a liminal zone that is melancholic and "technically sweet" - made even sweeter by Henry Mancini's soundtrack. "Bitch," he says to her; "bastard," she replies. But in the only way Stanley Donen could have them say it: once more, with feeling.

Donen takes a swing at the conventions of the marriage story, and the new makes a break in iconography. Audrey Hepburn too is traumatically new here. Legend has

it that Donen had a hard time convincing Hepburn to cut her hair, to abandon Givenchy and to recognize herself in an adult image, for the first time. The intention perhaps was to make her an icon of an abstract, graphic style - but Paco Rabanne exercise worked only halfway (despite the gleam of a memorable metallic evening gown), betrayed by surprise by a false memory, by images that bring back an Audrey with a headband in her still long hair, who pretends to be younger than she is, who plays herself ten years before, a funny face with a radiant smile that undeniably, even if slightly, is getting older: it creates a sensation of nostalgic dissonance, of moving unease, suddenly her cut hair seems to represent everything that we have lost. Hepburn will never be a pop icon. Stanley Donen will never be a director of the new American cinema. And yet, in the spring of 1967, the most audacious and unusual things that happen in American cinema take place in this comedy of marriage suspended between tenderness and darkness. The screenplay was written by Frederic Raphael, who thirty years later was called by Kubrick to write Eyes Wide Shut. In rediscovering this masterpiece by Donen, we will see that everything has its place.



ALBERT CAPELLANI: UN CINEMA DI GRANDEUR

Albert Capellani: A Cinema of Grandeur

Il nostro programma presenta una prima panoramica di 24 film del regista francese Albert Capellani (1874-1931), abbracciando gli otto anni della sua carriera in Francia: dal debutto registico *Le Chemineau* che vide la sua prima nel gennaio del 1906 fino a *Le Chevalier de Maison-Rouge* con il suo esordio nel gennaio del 1914, ultima opera di Capellani distribuita in Francia prima della guerra. La conclusione è rappresentata da *The Red Lantern* con Alla Nazimova nel ruolo principale, film girato da Capellani negli USA (1919): questo in vista della prosecuzione l'anno prossimo, dove - accanto a un'ulteriore serie francese di pellicole di Capellani, in parte oggetto di nuovi restauri - esploreremo anche la sua produzione americana.

Salvo errori, questa è la prima grande rassegna su Capellani. Michel Marie ha osservato alla fine del suo saggio su *Germinal* (in: *La Persistence des images*, 1996, pp. 40-41) che Capellani è probabilmente il più sottovalutato regista degli anni Dieci. E lo è - aggiungo io - anche per gli anni precedenti. Questa retrospettiva è nata grazie a film come *Les Deux Soeurs* (1907), *Amour d'Esclave* (1907) o *Samson* (1908), che mi hanno fatto notare dal 2006 (1906) in poi, durante le sistematiche visioni in preparazione delle rassegne "Cento anni fa" la sorprendente qualità dei film di un certo Albert Capellani, impressione che nella scorsa edizione, con *L'Assommoir* (1908) e *La Mort du Duc d'Enghien*, si è consolidata. L'opera di Capellani merita d'essere mostrata per esteso, di essere conosciuta e apprezzata, ben oltre la ricerca storiografica. Nei lavori di Richard Abel, Ben Brewster e Lea Jacobs, Tom Gunning, Michel Marie, Eric Le Roy, Bernard Basset-Capellani e tanti altri ancora, vengono sottolineate la statura e l'importanza di Capellani; sulla S.C.A.G.L. (*La Société cinématographique des auteurs et gents de lettres*) sono anche stati pubblicati dei saggi dove compaiono alcuni film del regista, senza che il suo nome venga riportato neppure una volta.

La sezione non è articolata in modo cronologico, bensì suddivisa in diversi capitoli tematici. I programmi sono delle configurazioni filmiche per delineare alcuni tratti particolari di questa grande 'Oeuvre'.

Capellani è un regista di narrazioni importanti, intreccia luoghi e personaggi in maniera così sorprendente da conferire a film brevi un'estensione e un'ampiezza tali che le indicazioni sulla lunghezza in metri o minuti risultano spesso incredibili: come può essere che *L'Épouvante* sia lungo solo 11 minuti? E *Pauvre mère* e *Mortelle Idylle* solo 6 minuti ciascuno? Capellani lavorava nei primi anni con regolarità a quel genere in cui presero vita i film più lunghi e

Our programme comprises a first selection of 24 films by director Albert Capellani (1874-1931), spanning the eight years of his career in France, from his debut film Le Chemineau for Premiere in January 1906 to Le Chevalier de Maison-Rouge, also for Premiere, in January 1914, his last film screened in France before the war. Our last Capellani film is The Red Lantern, with Alla Nazimova in the lead, shot in the USA in 1919. We include it as a taster for next year's festival when – alongside more of Capellani's French films, some newly restored – we shall also be exploring his American work (1915-1922).

If I am not mistaken, this is the first ever good-sized Capellani retrospective. At the end of his essay on Germinal (in: La Persistence des images, 1996, pp. 40-41), Michel Marie noted that Capellani is probably the most underestimated director of the 1910s. Quite so, say I – and of earlier years as well. That this programme is now taking place is thanks to such films as Les Deux Soeurs (1907), Amour d'Esclave (1907) and Samson (1908). During the exhaustive viewings for the A Hundred Years Ago section, which have taken place here in Bologna since 2003, I have been struck every year since 2006 (1906) by the exceptional quality of the films of one Albert Capellani, an impression which was emphatically confirmed by last year's L'Assommoir (1908) and La Mort du Duc d'Enghien (1909). Capellani's work deserves to be comprehensively exhibited at last, noticed and appreciated beyond the limited circle of film historical research. In the writing of Richard Abel, Ben Brewster and Lea Jacobs, Tom Gunning, Michel Marie, Eric Le Roy, Bernard Basset-Capellani and others Capellani's stature and significance are sometimes mentioned and sometimes emphasised. There are, on the other hand, scholarly publications about S.C.A.G.L. (La Société cinématographique des auteurs et gens de lettres), in which Capellani films appear but without so much as a mention of his name.

The programme is not structured chronologically but, like a book, divided into thematic chapters, with each configuration of films highlighting specific features of this great oeuvre.

Capellani's speciality as a director is the broad scope of his narratives, connecting different locations and characters, which invests even short films with grandeur and space, to such an extent that the film lengths, given in either metres or minutes, often seem unbelievable. What? Can L'Épouvante really only be 11 minutes long? And Pauvre mère and Mortelle Idylle only 6 minutes each?

During the early years, Capellani was also working in the genre which, since 1902, had generated the longest films, the scènes



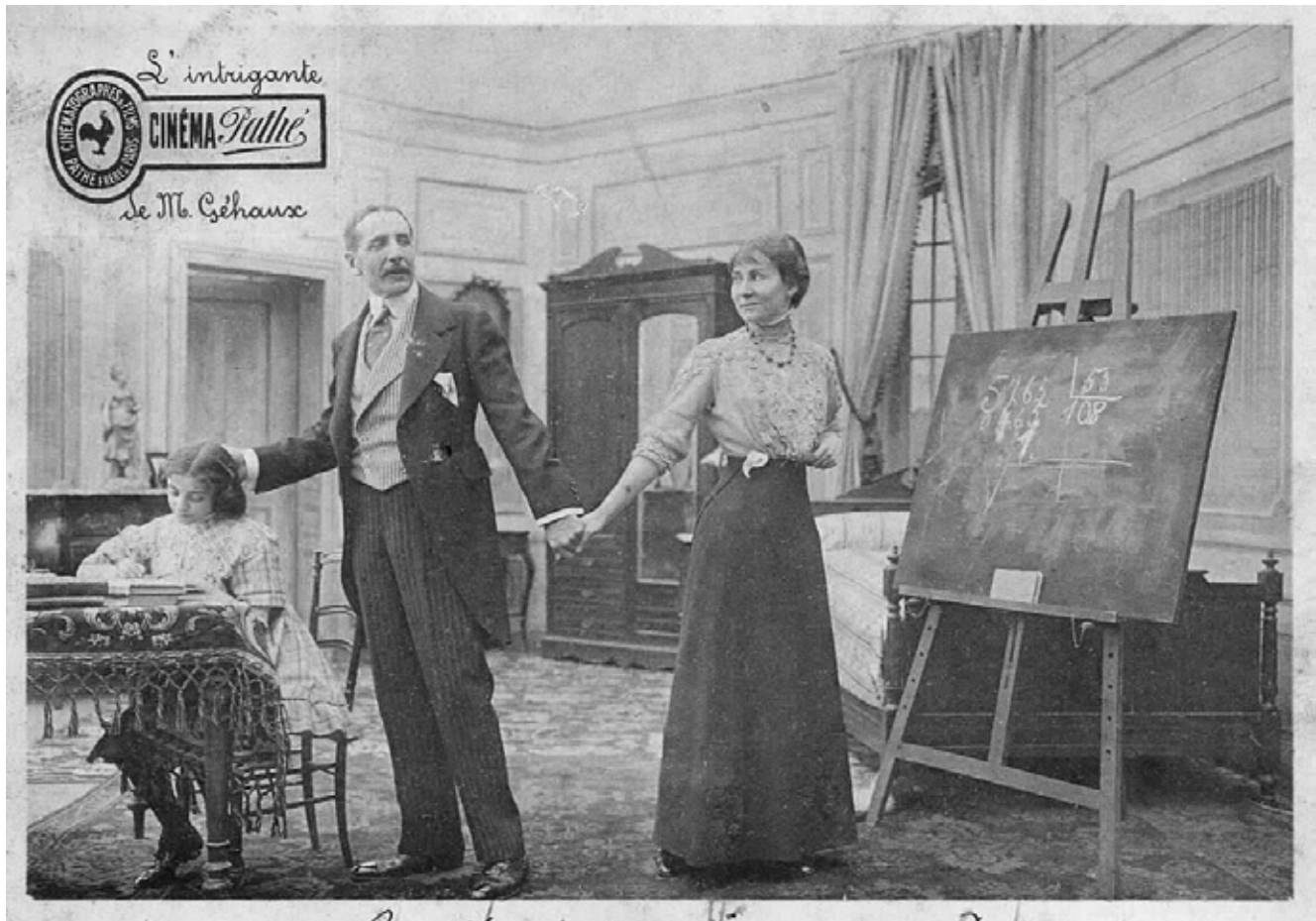
Didascalìa, dida dida

dove erano frequenti le grandi produzioni di 275m fino a 400m (15-20min), le *Scènes de féerie et contes*. La féerie teatrale, nella Francia del 19° secolo una forma popolarissima e prolifica del teatro musicale, trovò nel cinema antecedente al 1910 il suo ultimo erede (per noi una documentazione preziosa di questo spettacolo estinto). Capellani ha creato, nel 1907, un'affascinante versione cinematografica di *Le Pied de mouton*, cent'anni dopo la nascita dell'originale, l'omonimo *mélodrame-féerie comique* del 1806 di Alphonse Martainville e César Ribié musicata da Taix, la più celebre opéra-féerie dell'800, accanto agli adattamenti di successive féeries come *Cendrillon* (1810, film del 1907) e *Aladin* (1822, film del 1906) di Nicolas Isouard.

Capellani proveniva dal teatro e come suo fratello Paul era un attore professionista. Presso la Bibliothèque Nationale sono conservati documenti che testimoniano delle esibizioni di Albert Capellani per delle produzioni teatrali di Antoine che vanno dal 1904 al 1907 – quindi le sue due carriere hanno proceduto in parallelo per almeno due anni. Stando a una sintetica biografia (databile al 1911 e

de féerie et contes, where even super-productions of 275m to 400m (15-20 minutes) were not unusual. Stage spectacles of this genre, a much-loved and historically important form of musical theatre in 19th-century France, spawned one final heir in the pre-1910 cinema (which is for us a unique and precious visual documentation of this extinct theatrical format). Capellani – a hundred years after the template was created – made, in *Le Pied de mouton* (1907), a captivating film version of the most famous of these stage shows, the 1806 *mélodrame-féerie comique* of the same name, by Alphonse Martainville and César Ribié, with music by Taix. Capellani also adapted other opéra-féeries, such as *Cendrillon* (1810, film version 1907) and *Aladin* (1822, film version 1906), by Nicolas Isouard.

Albert Capellani came from the theatre. According to a short biography, datable to 1911 (reprint: Henri Bousquet, Catalogue Pathé 1896-1906, 1996, s.p. [pp.970-971]) he was the successful director of the Alhambra Theatre when Pathé recruited



Didascalìa, *dida dida*

ristampata in Henri Bousquet, *Catalogue Pathé 1896-1906*, 1996, pp. 970-971) era il Sovrintendente del teatro Alhambra quando la Pathé lo ingaggiò come regista nel 1905 per farlo diventare presto, nell'estate del 1908, direttore artistico della neonata S.C.A.G.L., "où il débute par un coup de maître: *L'Arlésienne*" (*op.cit.*).

Come più avanti per Lubitsch o per Ophüls, l'esperienza professionale teatrale di Capellani riemergerà nella sua attività di regista nella sua capacità di gestire gli attori e il loro rapporto con il pubblico: il regista possedeva un grande senso per la scenografia, gli effetti spettacolari, il valore delle vedettes per il cinema – lavorava con Mistinguett, Napierkowska e Nazimova, le quali, sotto la regia di Capellani, da star di palcoscenico si trasformarono in star dello schermo (o quantomeno, nei film di Capellani offrono le migliori interpretazioni della loro carriera) – inoltre, Capellani aveva sensibilità per il backstage in quanto setting attrattivo e per il casting; per le sue produzioni cinematografiche chiamò a raccolta le sue colleghe e i suoi colleghi di allora del teatro Antoine come per esempio Alexandre Arquillière al quale affidò il ruolo del Coupeau in *L'Assommoir* (1908). (Arquillière reciterà poi a partire dal 1911 la parte di Zigomar nella serie di Victorin-Hippolyte Jasset).

him as a director in 1905. Like his brother Paul Capellani he was a trained actor, and the Bibliothèque Nationale has documents showing Albert Capellani appearing in stage productions at the Théâtre Antoine between 1904 and 1907, which means that his two careers, in cinema and stage, ran parallel for at least two years. In the summer of 1908 he was appointed artistic director of the newly-formed S.C.A.G.L., "où il débute par un coup de maître: *L'Arlésienne*" (*ibid.*).

As with Lubitsch and Ophüls, Capellani's previous experience in the professional theatre becomes obvious in the way he directs actors and the positive relationship he forms with the audience. He had a tremendous feeling for sets and costumes, for special effects, for stories with a backstage setting and for stars – he worked with Mistinguett, Napierkowska and Nazimova, and under Capellani's direction stage stars became film stars (or at least his films are among the best of their careers). He was also skilled at casting and brought his old colleagues from the Théâtre Antoine into his film productions. Alexandre Arquillière, for example, was given in 1908 the role of Coupeau in *L'Assommoir* (then, from 1911, he would play Zigomar in Victorin-Hippolyte Jasset's se-

Anche ai lettori meno attenti non può certo essere sfuggita la concentrazione di titoli letterari nella filmografia di Capellani, dal primo *Le Chemineau* (fine 1905) della durata di cinque minuti (Les *Misérables*, 1862, di Victor Hugo) fino al *Chevalier de la Maison Rouge* del 1914 che invece dura ben due ore (A. Dumas père, 1846), e da *L'Arlesienne* del 1908 (Alphonse Daudet, 1869) fino a *Germinal* del 1913 (Emile Zola, 1885).

Ma anche i lettori più accaniti forse non sanno quanto velocemente e sistematicamente nell'Ottocento furono trasformati, spesso dagli stessi autori, in pièces o libretti d'opera - come nel caso di *La Glu* - romanzi e novelle di successo. (Oggi, i libri di successo diventano dei film, e - una fase nuova - film di successo vengono adattati per il palcoscenico) Capellani conosceva e consultava i romanzi e le illustrazioni che li accompagnavano (lo si sa per certo per *Les Misérables*) ma le sue versioni cinematografiche normalmente erano tratte da adattamenti per il teatro.

Non solo sapeva dare a film brevi una dimensione di 'grandezza', ma fu anche fra i primi registi in grado di padroneggiare la drammaturgia del lungometraggio. Il suo *L'Assommoir* (1908) di 740m (40 minuti) è ritenuto di essere la prima lunga *Scène dramatique*, e negli anni 1911-1914 gira, oltre a numerosi corti, alcuni film lunghi o lunghissimi come *La Glu* e *Le Chevalier de Maison-Rouge*.

Capellani era motore, autore, produttore e rappresentante della grandeur, della qualità e creatività della Pathé durante i dieci anni di sua maggiore gloria. Era un uomo di successo e del *mainstream* culturale e non un martire dell'avanguardia; un uomo di lettere, delle celebrate produzioni teatrali, delle popolari vedette di vaudeville e dell'impressionante messa in scena scrupolosa di materiali storici - e non del burlesque, quello che successivamente sarebbe tanto piaciuto ai surrealisti nel cinema prima della Grande Guerra. Capellani si prestava a essere un "cattivo" oggetto per la storiografia del cinema, nel frattempo di gran lunga superata, che respingeva il cosiddetto "teatrale" e che promuoveva ciò che era considerato "filmico". Forse questo è uno dei motivi per cui lo si è sottovalutato per tanto tempo.

Ma la più grande sorpresa che incontriamo fin da principio nell'*oeuvre* di Capellani è invece proprio la forte presenza del filmico accanto al teatrale, filmico non solo nella fluidità della narrazione e nell'efficiente montaggio drammaturgico, bensì nel registro delle riprese in esterno che sono di una bellezza pura, qualità che non si riscontra in nessun altro suo collega contemporaneo (se non a volte nelle *Scènes d'art et d'industrie* o nelle *Scènes de plein air*). Capellani e i suoi cameraman captarono la fotogenia di una strada bagnata dalla pioggia in *Mortelle Idylle* (1906), della luce e dell'ombra delle foglie in *Femme du Lutteur* (1906) e *L'Arlesienne* (1908) e quella di un ponte come elemento architettonico, rafforzato con una lieve ripresa dall'alto, nella fuga notturna di *Cendrillon* (1907).

Nell'elencare i suoi vari talenti, nessuna pubblicazione d'epoca venne meno nel nominare anche la personalità affabile di Capellani. E' stato molto amato dai suoi collaboratori e attori.

Il già più volte citato testo del catalogo Pathé termina con una frase in cui si dice che la S.C.A.G.L. deve il suo prestigio ad Albert Capellani, è la più bella fioritura della sua corona.

ries).

Even light readers could not have failed to notice the concentration of literary titles in Capellani's filmography, from his first, 5-minute film Le Chemineau, made in late 1905 (Victor Hugo's Les Misérables, 1862), to the approximately 2-hour Chevalier de Maison-Rouge of 1914 (Alexandre Dumas père, 1846), from L'Arlesienne of 1908 (Alphonse Daudet, 1869) to Germinal in 1913 (Emile Zola, 1885). But passionate readers too may be unaware of how swiftly and how systematically successful prose writing was, in the 19th century, turned into plays and opera libretti (as in the case of La Glu), often by the authors themselves. (Today successful prose is still filmed and also, in a new development, successful films are now adapted for the stage.) Capellani probably consulted the original novels and their illustrations (for Les Misérables, 1912, this is certainly the case) but it is likely that his films are primarily based on the stage versions. Capellani was able to endow short films with a dimension of amplitude, but was equally skilled at handling the large-format dramaturgy of longer films. His L'Assommoir of 1908 is considered, at 740m or 40 minutes, to be the first long scène dramatique, and up until 1914, alongside many shorts, he regularly shot long and even very long films, such as La Glu, Le Chevalier de Maison-Rouge and the 1912 multi-part Les Misérables.

A keen innovator, prodigiously gifted director and efficient head of the S.C.A.G.L., Albert Capellani epitomises the grandeur, quality and creativity of Pathé during its ten most glorious years. A figurehead of the cultural mainstream; a man who brought to the cinema successful novels, celebrated theatre productions and fêted vaudeville stars; a film director who stood for impressively meticulous staging of historical material - the complete opposite of what would later delight the surrealists about the cinema before the First World War (the popular burlesque). Capellani's profile made him the target of a film historical trend - now long discredited - which criticised "the theatrical" and promoted "the filmic". This is perhaps why he was so underestimated.

Yet the greatest surprise awaiting us in Capellani's work, from the very beginning, is exactly this, the strong presence of the filmic alongside the theatrical. The filmic quality is not only to be found in the fluidity of the narrative and the dramatically-effective montages, but also in the sheer photographic beauty of exterior shots, which is not found in the work of any of his contemporaries (except sometimes in non-fiction scènes d'art et d'industrie or scènes de plein air). Capellani and his camera crew captured the photogénie of a rain-sodden street in Mortelle Idylle (1906), the play of light with the shadow of foliage in L'Arlesienne (1908) and the architectonic pictorial elements of the bridge, emphasised by a high-angle shot, during Cendrillon's nocturnal flight (1907).

No article written at the time omits to mention, after Capellani's many talents, his likeable, warm-hearted personality. He was much loved by his colleagues and actors.

The Pathé catalogue text, which I have quoted twice, ends with a comment that S.C.A.G.L. "owes its prestige to Capellani who, despite his modesty, stands out as the most precious jewel in its crown."

**PROGRAMMA 1: CAPELLANI, REGISTA DI VEDETTES.
INTORNO A NOTRE-DAME DE PARIS.
PROGRAMME 1: CAPELLANI, DIRECTOR OF STARS.
AUTOUR DE NOTRE-DAME DE PARIS.**

Stacia Napierkowska (Renée Napierkowski, 1886-1945) aveva una formazione come ballerina classica e negli anni Dieci ha portato avanti una brillante e versatile carriera di danzatrice e attrice cinematografica; danzò (secondo Vittorio Martinelli, *Le dive del silenzio*, 2001, p. 194) all'Opera sotto la direzione di Albert Carré, sotto quella di André Antoine in *Antar* e nel 1913 fece scandalo negli USA con un programma di danze esotiche.

Sul grande schermo comparì per la prima volta il 17.11.1908 nella Salle Charras, durante la sera della prima di Film d'Art, nei panni di una bella zingara danzante in *L'Empreinte ou La Main rouge*, versione cinematografica della pantomima *Conscience* (1899) di Séverin (1863-1930). A quanto pare questo numero era il suo cavallo di battaglia, visto che nel 1910 la si vede così in almeno tre film (non nel programma): *Cagliostro*, *La Tragique aventure de Robert le taciturne Duc d'Aquitaine* e *Le Charme des fleurs*. L'ultimo titolo, alla stregua di *Dans L'Hellade*, è stato classificato nel catalogo Pathé come "Ballet pantomime", una forma di teatro-danza allora molto alla moda, dove l'arte delle *fantaisistes* – delle espressive o esotiche danzatrici del varietà – si allacciava a quella dei Ballets russes e anche a quella del film muto.

La protagonista del romanzo *Notre-Dame de Paris* (1831) di Victor Hugo è una bella zingara danzatrice di nome Esmeralda, e *Esmeralda* si intitolava anche una versione danzata del 1844. Per la versione cinematografica Albert Capellani scelse la Napierkowska dando di conseguenza al suo ruolo il carattere di una ballet-pantomime. Era, salvo errori, dopo *La Zingara* (1910, perduto), *La Danseuse de Siva* (1911, perduto) e *Le Pain des petits oiseaux*, il quarto film in cui metteva in scena la danzatrice nel ruolo di una danzatrice. (La Napierkowska apparve tra l'altro nel 1912 in una serie di commedie come partner di Max Linder: un prodotto successivo alla coppia di successo formata nel 1910 dalla danzatrice Mistinguett e dal comico Rigadin)

DANS L'HELLADE

Francia, 1909 Regia: Charles Decroix

■ Sog.: dalla pantomima di Sacha Dezac; Int: Stacia Napierkowska, Andrée Mary; Prod.: Le Film d'Art (Pathé No. 3003) ■ 35mm. L.: 120 m. D.: 6'30" a 16 f/s. Bn e pochoir / Stencil. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restauro digitale eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2010 / Digitally restored by L'Immagine Ritrovata laboratory in 2010

Stacia Napierkowska (Renée Napierkowski, 1886-1945) was trained in classical ballet and in the 1910s had a glittering, multifaceted career as dancer and film actress. She danced (according to Vittorio Martinelli, Le dive del silenzio, 2001 p.194) in operas directed by Albert Carré and in Antar under André Antoine, and caused a scandal in America in 1913 with a programme of exotic dances.

Her first screen appearance was on 17 November 1908 in the Salle Charras, on the Film d'Art opening night, as a beautiful gypsy dancer in L'Empreinte ou La Main, a film version of the mime show Conscience (1899) by Séverin (1863-1930). This was obviously her showpiece number, for in 1910 she performed it in at least three Série d'Art Pathé Frères films (not all in the programme): Cagliostro, La Tragique Aventure de Robert le taciturne Duc d'Aquitaine and Le Charme des fleurs. In the Pathé catalogue the latter film, along with Dans L'Hellade, was classified as a ballet pantomime, a form of dance theatre very à la mode around 1910, in which the art of the fantaisistes – those expressive or exotic variety dancers such as Mistinguett, Napierkowska and Mata Hari – was combined with that of the ballets russes and also that of the silent cinema.

The heroine of Victor Hugo's novel Notre-Dame de Paris (1831) is a beautiful dancing gypsy named Esmeralda, and Esmeralda was the title of the 1844 ballet version. Albert Capellani chose Napierkowska for the role, consequently giving the film a ballet pantomime character. It was, if memory serves, after La Zingara (1910, now lost), La Danseuse de Siva (1911, lost) and Le Pain des petits oiseaux, the fourth film in which he cast the slim, long-limbed dancer in a dancing role. In 1912 Napierkowska also appeared in a whole series of comedies, partnering Max Linder, following the successful formula pairing dancer Mistinguett with comedian Rigadin.

L'antichità fu un'inesauribile fonte d'ispirazione per la pittura, i romanzi, le danze e, non da ultima, la moda. Secondo Henri Bousquet questo film apparteneva a un programma cinematografico che venne mostrato durante "La Festa del Lavoro e dell'Arte" che Charles Pathé fece per i suoi collaboratori (*Catalogue Pathé 1909, 1994, p. 204*). Questo titolo si conosceva soltanto in una versione Pathé Kok (che è stata proiettata durante il Cinema Ritrovato del 2008), fino a quando, recentemente, sono saltati alla luce sia un nitrato positivo colorato a pochoir sia una copia

in bianco e nero del negativo originale. *Antiquity was a source of unending inspiration for paintings, novels, dance and not least for fashion. According to Henri Bousquet, Dans l'Hellade was shown in a film programme during the "Festival of Work and Art", which Charles Pathé organised for his staff (Catalogue Pathé 1909, 1993 p. 204). Until recently this film was only known in a Pathé Kok version (which was shown at Cinema Ritrovato 2008). Since then however both a stencil-coloured nitrate positive and a black and white print struck from the original negative have sur-*



Didascalìa, *dida dida*

facèd.
**LE PAIN DES PETITS
 OISEAUX**

Francia, 1911 Regia: Albert Capellani

■ Scen.: Georges Le Faure; Int: Stacia Napierkowska (Ginette), Edmond Duquesne, Antony, Sainrat, Faivre, Pauline Patry, Gabrielle Chalon; Prod.: S.C.A.G.L. (Pathé No. 4290) ■ 35mm. L.: 240 m. D.: 13' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

La carriera di una danzatrice *from rags to riches*, grazie al buon cuore di un vecchio pianista. Così come Max Ophüls, anche

Capellani è un regista del backstage, del palcoscenico e della platea.

The fictional rags-to-riches story of a dancer, her benefactor a kind-hearted old piano tutor. Like Max Ophüls, Capellani set many films in the theatre – backstage, on stage, in the auditorium and the public.

LA FILLE DU SONNEUR

Francia, 1906 Regia: Albert Capellani

■ Scen.: André Heuzé; Int: Gabriel Moreau, Renée Coge; Prod.: Pathé (No. 1508) ■ 35mm.

L. or.: 235 m. L.: 197 m. D.: 11' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Lobster Films

Del tutto eccezionale in questa lunga *scène dramatique* del 1906 è il suo raffinato e fluido montaggio; con mano sicura vengono collegati e tessuti insieme i diversi luoghi, le persone, i tempi. La suggestiva scena alla balaustra della terrazza di Notre-Dame con le sue gargoyles e il panorama di Parigi venne ripresa da Capellani in *Notre-Dame de Paris* del 1911.

This long scène dramatique of 1906 is unusual in its refined, fluid cutting: we

sense a sure hand assembling and interweaving different locations, characters and time-frames. Capellani would reuse the dramatic scene on the parapet of the Notre-Dame bell tower, with the gargoyles and the panoramic view over Paris, in Notre-Dame de Paris (1911).

NOTRE-DAME DE PARIS

Francia, 1911 Regia: Albert Capellani

■ F: Pierre Trimbach ■ Int: Stacia Napierkowska (Esmeralda), Claude Garry (Frollo), Henri Krauss (Quasimodo), René Alexandre (Phoebus); Prod.: S.A.P.F. (Pathé No. 4516) ■ 35mm. L.: 810m L.: 735 m. D.: 35' a 18 f/s. Bn e po-choir. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Il romanzo storico di Victor Hugo come *ballet-pantomime* della Napierkowska e come film dell'orrore, con Frollo vestito nell'abito alato e scuro da cattivo e con Henry Krauss, un attore-collega di Capellani del Théâtre Antoine nel ruolo di Quasimodo. Apparso nel 1831, il *Notre Dame de Paris - 1482* di Hugo scatenò il fascino per il medioevo innescando l'interesse per i monumenti architettonici medioevali, specialmente, com'è ovvio, per

la cattedrale di Parigi. Venne ristrutturata tra il 1845 e il 1856; e il romanzo ispirò l'architetto - restauratore Viollet-le-Duc a trasformare Notre-Dame in una quinta da film-fantasy applicando sui tetti e lungo i parapetti delle grottesche gargoyles.

Victor Hugo's historical novel as ballet pantomime of Napierkowska and horror film, with Frollo as the villain in dark, flowing garb and Henry Krauss, Capellani's actor colleague from the Théâtre Antoine, as Quasimodo. Hugo's Notre-Dame de Paris - 1482 appeared in 1831, sparking a new fascination with the Middle Ages and interest in medieval monuments and especially, of course, in the Paris cathedral, which was restored in 1845-1856. The novel inspired architect and architectural restorer Viollet-le-Duc to embellish it in the manner of a fantasy film set, adding grotesque gargoyles to its roofs and balustrades.

CLÉOPÂTRE

Francia, 1910

Regia: Ferdinand Zecca, Henry Andréani

■ Int: Madeleine Roch (Cleopatra), Rianza (la danzatrice), Stacia Napierkowska (il messag-

gero); Prod.: S.A.P.F. (Pathé No. 3333) ■ 35mm. L.: 290 m. D.: 16' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film ■ Restaurato a partire da un positivo safety e da un intermedio positivo / Print restored from a safety positive and a lavender

In questo film Stacia Napierkowska ricopre il piccolo ruolo di un messaggero che riporta a Cleopatra la brutta notizia della disfatta avvenuta nella battaglia di Azio che deve bere l'intruglio avvelenato e che muore. Il suo costume – gambe nude fin sopra il ginocchio – e i sussulti della sua morte danzata testimoniano quanto le danzatrici di varietà abbiano contribuito in modo significativo alla danza sperimentale moderna.

In this film, Stacia Napierkowska has a small role as the messenger who brings Cleopatra the bad news of her defeat in the battle of Actium, is made to drink poison and dies. Her costume – with bare legs to above the knee – and her danced, twitching death testify to the significant part the dancers from the variety stage played in the history of modern, experimental dance.

PROGRAMMA 2: CAPELLANI FOTOGRAFO. INTORNO A L'ARLÉSIEUNNE. PROGRAMME 2: CAPELLANI PHOTOGRAPHER. AUTOUR DE L'ARLÉSIEUNNE

MORTELLE IDYLLE

Francia, 1906 Regia: Albert Capellani

■ Scen.: André Heuzé ■ Prod.: Pathé (No. 1477) ■ 35mm. L.: 105 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Pathé - Gestione commerciale Gaumont Pathé Archives

LA FEMME DU LUTTEUR

Francia, 1906 Regia: Albert Capellani

■ Scen.: André Heuzé ■ Prod.: Pathé (No. 1550) ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Pathé - Gestione commerciale Gaumont Pathé Archives

Due *scènes dramatiques* del 1906, entrambe provenienti dal Fonds Morieux - ingente patrimonio di un cinematografo ambulante ritrovato nel 2006 – e tutte e due ambientati nel mondo dello spettacolo ambulante. In *Mortelle Idylle* una giovane donna viene attratta dal palcoscenico e lascia così il suo fidanzato per unirsi al teatro ambulante "Modern Opera". In *La Femme du lutteur* una ricca signora si interessa al possente lottatore della "International Arena" tanto da scatenare nella moglie una gelosia omicida. Capellani riesce a raggiungere in entrambi i film una linea drammaturgica continua attraverso la concatenazione dei luoghi potenziando le suggestive riprese esterne con raffinati effetti fotografici tipo il riflesso a specchio

e l'ombra delle foglie.

Two recently-found and restored scènes dramatiques of 1906, both from the Fonds Morieux, the extensive stock of a travelling cinematograph show which came to light in 2006. Both, appropriately, are set in the milieu of a travelling show. In Mortelle Idylle a young woman is drawn to the stage and abandons her fiancé to join the "Modern Opera" travelling theatre. In La Femme du lutteur a rich woman takes an interest in the muscular wrestler from the "International Arena", which drives the latter's wife to homicidal jealousy. In both films Capellani achieves an unbroken dramatic thrust thanks to the continuous linking of shots and locations,

and strengthens the atmospheric exterior shots by subtle photographic effects such as reflections and leafy shadows.

L'ARLÉSIENNE

Francia, 1908 Regia e Scen.: Albert Capellani

Sog. Alphonse Daudet ■ Int: Jeanne Grumbach, Jean Marié de L'Isle, Henri Desfontaines; Prod.: S.C.A.G.L. (Pathé No. 2494) ■ 35mm. L.or.: 355m. D.: 17' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Lobster Films, Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2010 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia nitrato conservata presso Lobster Films / Restored in 2010 at L'Immagine Ritrovata laboratory from a nitrate print preserved by Lobster Films

Con il termine francese "Arlésienne" si intende una persona di cui si parla in continuazione ma senza che si veda mai – ed esattamente così successe per decenni nei confronti di questo mitico film scomparso di Capellani. Il titolo era sempre presente perché il film era stato proiettato nel novembre del 1908 negli stessi programmi di *L'Assassinat du Duc de Guise* e di *L'Empreinte ou La Main rouge*. *L'Arlésienne* veniva inoltre associata non solo alla comparsa del Film d'Art, ma anche agli inizi del connubio tra film e musica di rinomati compositori. In questo caso però la musica non fu scritta appositamente per il film – Georges Bizet concepì nel 1872 una musica teatrale per il dramma *L'Arlésienne* di Alphonse Daudet (dal breve testo in prosa del 1869) tramutandola infine in una suite per orchestra che ebbe grande diffusione in due versioni. E poi, una mattina del aprile del 2010, la tanto a lungo cercata *Arlésienne* appariva sulla moviola di Lobster films, circa 300 metri di pellicola nitrato bella e liscia...

"*L'Arlésienne* ha avuto (...) un notevole successo – la storia di una passione umana sincera nella vita agreste rovinata dalla falsità. Non c'è stato ritardo nella produzione della film, le scene si susseguono così velocemente che l'interesse del pubblico più esigente non solo viene mantenuto, ma viene anche accresciuto. Lo scenario rurale che fa da sfondo è particolarmente bello, ed il calore del tra-

monto sopra al paesaggio [ci] porta in un immaginario mondo fatato".

"The Bioscope", 27 novembre 1908, su una proiezione al Cinema Alhambra di Londra, dopo *L'Empreinte ou La Main rouge* e prima di *L'Assassinat du Duc de Guise*.

An Arlésienne, in French, is someone constantly talked about but never seen: and so it was for decades with this mythical, lost Capellani film. The title was always with us, for the film was shown in November 1908 in the same programmes as L'Assassinat du Duc de Guise and L'Empreinte ou La Main rouge. L'Arlésienne was, moreover, not only associated with the notable emergence of Film d'Art, but also with the earliest use of film music by renowned composers. In this case, though, the music was not specially written for the film: in 1872 Georges Bizet had written the incidental music for Alphonse Daudet's stage play (based on his short story of 1869) and later adapted it as a suite for full orchestra, which became widely known in this and a subsequent version.

Then at last, one fine morning in April 2010, there lay the long-sought Arlésienne, on the film viewer at Lobster Films: some 300 metres of beautiful, smooth nitrate...

"*L'Arlésienne was (...) a distinct success - a story of earnest human passion in peasant life spoilt by duplicity. There was no delay in production of the films, the scenes following each other so quickly that the interest of a critical audience was not only maintained but deepened. The rural scenery forming the back ground is singularly beautiful, and the warm glow of sunshine upon it took [us] in a fancy to a fairyland of sunshine.*"

"The Bioscope", novembre 27 1908, about a screening at the Alhambra cinema in London, after *L'Empreinte ou La Main rouge* and before *L'Assassinat du Duc de Guise*.

LE PORTRAIT DE MIREILLE

Francia, 1909 Regia: Léonce Perret

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 124 m. D.: 7' a 16 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Un film-paragone di Perret, due anni dopo, che ha ugualmente preso le mosse iniziali nell'arena di Arles, anche se questa Arlésienne rimane fedele al suo amato, tanto che al pittore parigino rimarranno solo un ritratto e un caro ricordo.

For comparison, a film by Perret, made two years later, which also opens in the arena at Arles. But this arlésienne stays true to her beloved, and the painter goes home to Paris with only a portrait and a cherished memory.

ETERNEL AMOUR

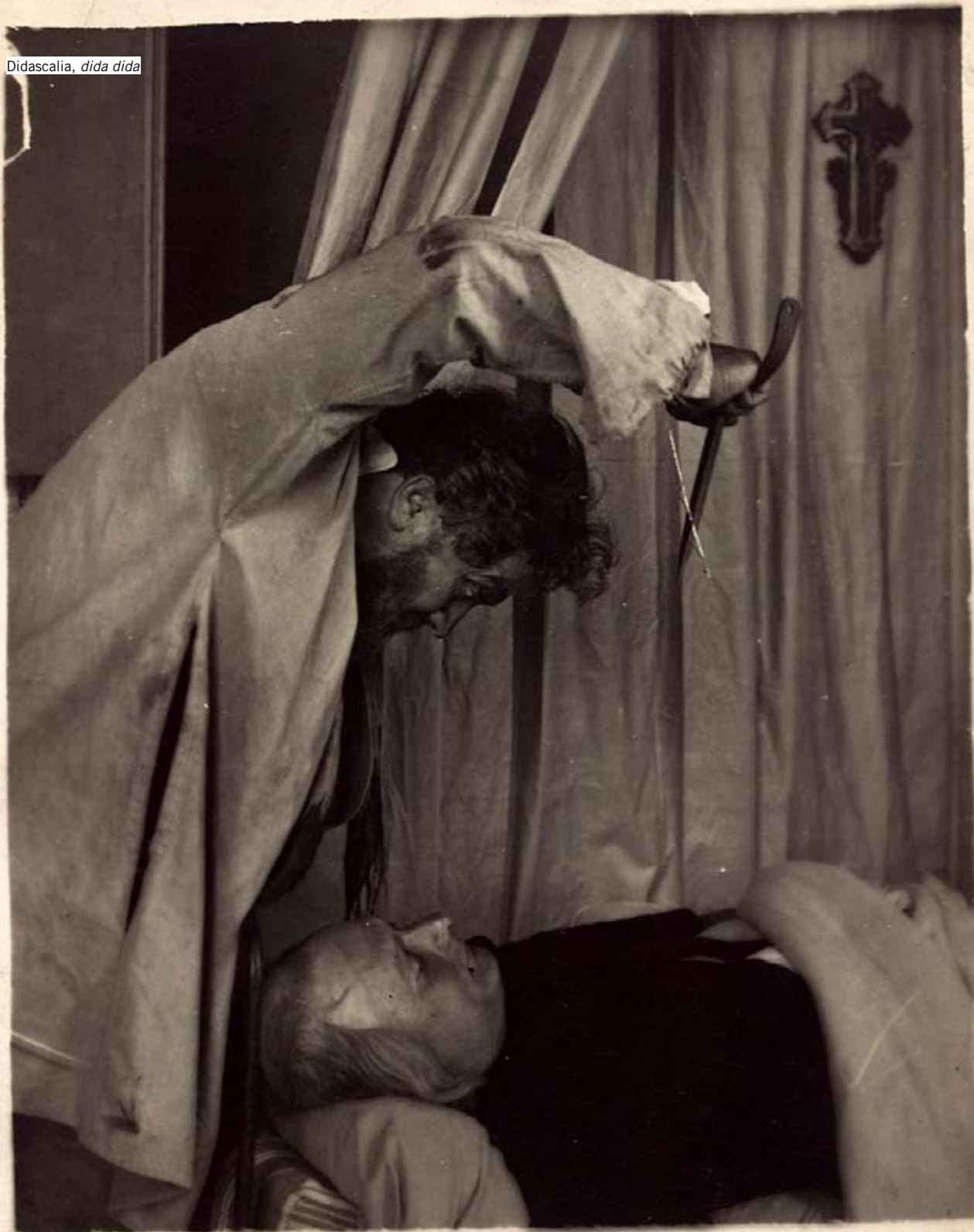
Francia, 1914 Regia: Albert Capellani

Scen.: Jean Joseph Renaud ■ Int: Léo Malraison (Jeanne e Madeleine), Léon Bernard (il padre Frantz) Paul Capellani (Philippe Sartèle), Louis Gauthier (Pierre Korlar) ■ Prod.: S.C.A.G.L. (Pathé No. 6406) ■ 35mm. L.: 880 m. D.: 39' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Un racconto in gesti. Questa volta la ragazza di campagna Jeanne di cui è stato fatto il ritratto, seguirà il pittore Philippe fino in città, diventerà infelice e ritornerà a casa assieme alla piccola figlia Madeleine per poi morire. Pierre, il fidanzato che ha lasciato per il pittore, aveva cercato di dimenticarla viaggiando. Anni dopo Philippe rivendicherà la sua paternità nei confronti della figlia mentre Pierre si innamorerà di Madeleine, giovane ritratto vivente della scomparsa Jeanne. Bousquet propone come regista "Albert Capellani o Adrien Caillard". Anche in altri film la questione autoriale rimane irrisolta e Caillard viene nominato come co-regista o regista di *La Maison du Baigneur* (1913) e di *La Belle Limonadière* (1914).

A story told in gestures. This time the country girl, having been painted, follows the artist, Philippe, to town. She is deeply unhappy there and returns home, with her small daughter Madeleine, to die. Her fiancé Pierre, whom she had left for the painter, has gone travelling to forget his sorrows. Years later Philippe comes to claim Madeleine as his daughter and Pierre falls in love with the youngster, who is the image of his lost Jeanne. Bousquet

Didascalìa, dida dida



Jean Valjean va-t-il assassiner l'abbé Myriel
pour lui voler les fameuses candelabres.... ?

PROGRAMMA 3: I GIALLI DI CAPPELLANI: SGUARDO E EMPATIA PROGRAMME 3: CAPELLANI'S THRILLERS: P.O.V., FRAMING AND EMPATHY

suggests "Albert Capellani" or "Adrien Caillard" as director. The matter of the au-
**L'HOMME AU GANTS
BLANCS**

Francia, 1908 Regia: Albert Capellani

Sog.: Minodrame di Henry Bérény ■ Int.: Marguerite Brésil (la finta mondana), Henri Desfontaine (Jules, l'apache), Jacques Grétillet (l'avventuriero) Prod.: S.C.A.G.L. (Pathé No. 2588) ■ 35mm. L. or.: 310 m. L.: 177 m. D.: 9' a 16 f/s. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Questo primo giallo del regista del 1908 tratto dalla pantomima di Bérény era conosciuto fino ad ora solo in una brutta edizione Pathé Kok. Grazie alle ricerche su Capellani portate avanti da diverse persone ed istituzioni sono ora emersi nuovi elementi; tuttavia non c'è stato il tempo per procedere con un nuovo restauro. Si ringrazia la Cinémathèque française per aver fornito una copia lavoro del elemento più bello e lungo.

Until very recently the only known print of this, the first of Capellani's thrillers, was a very poor Pathé Kok version. But, thanks to research into Capellani by various people and institutions, new materials have now emerged; though there was not enough time for a comprehensive restoration. We are grateful to the Cinémathèque Française for providing us with a workprint of the best and longest of these elements.

L'ÉPOUVANTE

Francia, 1910/1911 Regia: Albert Capellani

Scen.: Pierre Decourcelle ■ Int.: Mistinguett, Émile Milo, Léa Frey; Prod.: S.C.A.G.L. (Pathé No. 4220) ■ 35mm. L.or.: 235m L.: 208 m. D.: 10' a 18 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Eye Film Institute Netherlands

Uno dei film più sorprendenti di Capellani, con una recitazione intensa che provoca l'empatia del pubblico nei confronti della vittima – il panico di Mistinguett, dopo aver visto la mano del criminale sotto al letto – così come la paura del cri-

thor is not cleared up also for other films and Caillard is mentioned as co-director or minale, in bilico sul cornicione, di venire scoperto.

One of Capellani's most astonishing short films, with intense acting and an empathy created with the audience, both by the victim – Mistinguett panicking after she has seen the criminal's hand under her bed – and by the intruder, hanging outside her balcony and panicking lest he be discovered.

PAUVRE MÈRE

Francia, 1906 Regia: Albert Capellani

Scen.: André Heuzé ■ Prod.: Pathé (No. 1525) ■ 35mm. L.: 115 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Pathé - Gestion commerciale Gaumont Pathé Archives

Un dramma, un piccolo capolavoro verista di sei minuti, avvincente nella prima parte e toccante nella seconda. Una narrazione scorrevole, essenziale ma piena di effetto, un montaggio accurato e ponderato, un bambino che appare sotto tre forme (nella vita reale, in un dipinto sulla parete e nella mente della madre) e delle inquadrature efficaci e indimenticabili – quella del corteo funebre con la piccola cassa da morto, ripreso da un incrocio di fronte al cimitero o quella delle ragazze che giocano nel parco.

A drama, a small, realist masterpiece in six minutes, which grabs you in the first half and holds you transfixed in the second. A fluid, economical and effective narrative, with considered, meticulous editing, a child who appears in three forms (in real life, in a framed picture on the wall and in the mother's delirium) and wonderful, strong shots such as the funeral procession observed from a road junction in front of the cemetery, or the girls playing in the park.

L'INTRIGANTE

director in *La Maison du Baigneur* (1913) and *La Belle Limonadière* (1914).

Francia, 1910/1911 Regia: Albert Capellani

Scen.: Paul Géhaux Int.: Catherine Fonteney (la governante), Georges Coquet (il padre), Georges Baud (il vicino), la piccola Carina (la bambina) ■ Prod.: S.C.A.G.L. (Pathé No. 4168) ■ 35mm. L.: 162 m. D.: 8' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Eye Film Institute Netherlands

Rinchiusa in un ripostiglio che serve da camera oscura, una bimba guarda attraverso una fessura la futura matrigna con un uomo; fotografa la scena. Nella camera oscura, prende forma la prova della piccola detective.

Shut in the garden shed serving as dark room, the little girl watches, through a slit, her future stepmother with a man and photographs the scene. The little detective asks her father to develop the glass negative.

LA MARIÉE DU CHATEAU MAUDIT

Francia, 1910 Regia: Albert Capellani

Scen.: Léon Poirier ■ Int.: Carmen Deraisy (la sposa), Victor Capoul (lo sposo) Gabrielle Chalon (la madre), Herman Grégoire (il padre) Marie Fromet (la bambina); Prod.: S.C.A.G.L. (Pathé No. 3617) ■ 35mm. L.: 221 m. D.: 12' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Nel 1910 la *féerie* si trasforma nel film di costume. Un fidanzamento, una festa in giardino in stile rococò, i giochi a nascondino. Le rovine del castello: la fidanzata finisce in una stanza segreta, la porta si chiude. La pagina di un libro si apre e diventa uno schermo che fa vedere il delitto avvenuto nel passato.

In 1910 the féerie genre metamorphosed into the costume film. A betrothal, a rococo garden party, a game of hide-and-peek. The bride finds herself in a secret cham-

ber in the castle ruins: the door closes. We see the image in a book change into a screen and past crimes appear in living pictures.

CENDRILLON OU LA PANTOUFLE MERVEILLEUSE

Francia, 1907 Regia: Albert Capellani

■ T. ted.: *Aschenbrödel* ■ Prod.: Pathé (No. 1557) ■ 35mm. L.: 295 m. D.: 16' a 16 f/s. Imbibito / Tint-ed ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

In questa *féerie* di Capellani del 1907 si mescolano i canonici elementi del genere, come i numeri di danza, con gli effetti speciali del cinema: il muro di una cucina si apre e Cenerentola vede la ricerca della proprietaria della scarpetta perduta.

In this Capellani féerie of 1907, canonical elements from the stage (such as dance numbers) mingle with the possibilities of film trickery: a kitchen wall opens up and Cinderella sees the search for the owner of the lost slipper.

SAMSON

Francia, 1908 Regia: Albert Capellani

■ Prod.: Pathé (No. 2179) ■ 35mm. L.o. 330m. L.or.: 275 m. D.: 15' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: National Film Center, The National Museum of Modern Art, Tokyo

Una scena biblica in una copia della collezione Komiya del National Film Center di Tokyo, con una struttura a *tableaux* caratteristica di questo genere, rafforzata ulteriormente dalla colorazione dell'immagine neutra che cambia di scena in scena, alternando tra bianco e nero e viraggio seppia. L'empatia fisica con il protagonista emerge pure qui, in un genere di film così lontano da noi, come nella scena brutale dell'accecamento o quando Sansone, ormai uno schiavo cieco e umiliato, deve muovere la macina del mulino, così grande da riempire lo schermo.

Manca il quinto tableau: "L'ultimo tableau ci mostra Sansone che entra in Paradiso."

(Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1907-1908, 1909, 1994*, p. 91)

*A biblical film, in a print from the Komiya Collection of the NFC, Tokyo, with a tableaux structure befitting this genre. It is intensified by the colouring process, with the neutral photographic image under the stencil-colouring changing from scene to scene, alternate scenes using black and white and or sepia toning. Even though this genre is so foreign to our world, we experience a physical empathy with the biblical hero of the film, for example in the brutal scene of his blinding or in the scene where Samson, a blind, humiliated workhorse, has to power the massive, screen-filling stage machinery of the mill. "The [missing] last tableau shows us Samson entering Paradise." (Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1907-1908-1909, 1994*, p. 91)*

PROGRAMMA 4: CAPELLANI REGISTA DI ATTORI E DI FILM D'AZIONE PROGRAMME 4: CAPELLANI, DIRECTOR OF ACTORS AND ACTION FILMS

LE CHEVALIER DE MAISON-ROUGE

Francia, 1914 Regia: Albert Capellani

Scen.: Albert Capellani; Scena storica in sei parti e 60 tableaux dal romanzo omonimo di Alexandre Dumas; F.: Louis Forestier; Int. P. Escoffier (Le Chevalier de Maison-Rouge), Marie-Louise Derval (Geneviève Dixmer) Dorival (Dixmer), Rollan (Maurice Lindley), Léa Piron (Marie-Antoinette) Mévisto (Rocher) ■ Prod.: Pathé (No. 6548) ■ 35mm. L.: 2242 m. D.: 109' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française ■ Nuova copia stampata nel 2010 / New print 2010

Presentato all'inizio del 1914, *Le Chevalier de Maison-Rouge* figura tra gli adattamenti di grandi opere letterarie girati da Albert Capellani per la Pathé. Il setti-

manale inglese *The Bioscope* del 5 marzo 1914 ne parla in un articolo intitolato "A wonderful drama of the French Revolution": "È invero un autentico capolavoro dell'arte cinematografica, degno di essere collocato accanto agli altri grandi trionfi della Pathé, *Les Mystères de Paris*, *Les Misérables* e *Germinal*... Ciascuna ambientazione, in teatro di posa o in esterni, è stata costruita o scelta con infinita cura per i dettagli, producendo un affresco assolutamente perfetto di Parigi al tempo della Rivoluzione. Per quanto siano magnifici la struttura, le scenografie e l'insieme, la caratteristica più straordinaria del film è la sua meravigliosa recitazione... *Le Chevalier de Maison-Rouge* è uno dei film meglio interpretati che si siano mai visti sullo schermo, e da questo punto di vista la sua importanza non è dovuta

solo al lavoro degli attori principali ma perfino a quello dei figuranti. Si stenta a desiderare una combinazione migliore..." (Da Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914, 1994-2004*, pp. 743-744).

Nel 1987 la Cinémathèque Française ha salvato il negativo, unico elemento del film giunto fino a noi, e nel 2010 ha proceduto alla sua ricostruzione e restauro. Una lista di "cartoni" proveniente dalla censura svedese ha permesso di reintrodurre le didascalie e gli inserti, elaborati dal laboratorio Süpor. Inoltre le indicazioni contenute nel negativo hanno permesso di ridare al film i suoi colori originali (non meno di quindici tinte diverse). Per alcune tinte si è fatto riferimento alla copia di un film Pathé del 1914 conservata nelle

collezioni della Cinémathèque Française; altre sono state ricreate basandosi sulla documentazione tecnica dell'epoca. Il controtipo è stato stampato dal laboratorio Ciné Dia e la copia colorata dal laboratorio L'Immagine Ritrovata.
Camille Blot-Wellens

Released at the very beginning of 1914, Le Chevalier de Maison-Rouge is one of several films adapted from major works of literature directed by Albert Capellani for Pathé. The British weekly, The Bioscope of 5 March 1914, in a piece entitled "A Wonderful Drama of the French Revolution", said of the film: "It is, indeed, a true masterpiece of the cinematograph producer's art, worthy to rank beside those other great Pathé triumphs, The Mysteries of Paris, Les Misérables and Germinal... Each scene, whether a studio setting or

a solid exterior, has been built or selected with infinite care for detail, and the resulting picture of Paris at the time of the Revolution is quite perfect. Magnificent as are the construction of the play, the settings and the general production, however, the film's most outstanding feature is its wonderful acting.... The Chevalier de Maison Rouge is one of the most beautifully acted films ever seen upon the screen and its notability in this respect applies not only to the work of those in the leading rôles, but even to that of the "supers". A more magnificent ensemble it would be scarcely possible to desire...." (Information published by Henri Bousquet in Catalogue Pathé des années 1896 à 1914, 1994-2004, pp. 743-744)

In 1987, the Cinémathèque Française preserved the negative, the only element

*of the film discovered up to now, and in 2010 went on to reconstruct and restore it. A list of title cards from the Swedish censor's office enabled the Cinémathèque to reintroduce the titles and inserts, which were produced by the Süpor laboratory. Additionally, the colour indications appearing in the negative enabled the original colours to be restored (no fewer than fifteen different shades). A print of a 1914 Pathé film preserved in the collections of the Cinémathèque française was used as a reference for certain shades. Others were recreated using technical documentation of the period. The dupe negative was struck by the Ciné Dia laboratory and the colour print by the L'Immagine Ritrovata laboratory.
Camille Blot-Wellens*

PROGRAMME 5: SPETTACOLO, STORIA E MESSA IN SCENA PROGRAMME 5: THEATRE AND HISTORY - STAGING AND MISE-EN- SCÈNE

DRAME PASSIONNEL

Francia, 1906 Regia: Albert Capellani

Scen.: André Heuzé ■ Prod.: Pathé (No. 1407)
■ 35mm. L.: 125 m. D.: 7' a 16 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Pathé - Gestion commerciale Gaumont Pathé Archives

Una *scène dramatique*, un dramma realistico ambientato nel presente, che inizia con riprese *en plein air* piacevoli e lente (un uomo vede una giovane donna carina, la accosta e la seduce) e finisce quattro anni più tardi tra le quinte dipinte che rappresentano l'interno di una chiesa (l'uomo sta per sposarsi per soldi, la donna abbandonata spara e lo uccide) e dal portale aperto della chiesa sullo sfondo si scorge la quinta dipinta dell'esterno, della strada.

A scène dramatique, a realistic contemporary drama, opening on leisurely, atmospheric exterior shots (a man sees a pretty young woman, speaks to her and will seduce her) and ending four years later in a studio-created church (the man marries a rich woman and the abandoned

woman, mother of his child, shoots him). The backdrop shows an open church door and a painted exterior vista.

LE PIED DE MOUTON

Francia, 1907 Regia: Albert Capellani

F. e trucchi: Segundo de Chomón ■ Prod.: Pathé (No. 1960) ■ 35mm. L.: 275 m. D.: 14' a 16 f/s. Pochoir / Stencil. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Filmarchiv Austria

La *Féerie* allo stato puro, un inno alla scenografia di carta e colori, alle macchine del palcoscenico ottocentesco e alle trasformazioni meccanico-magiche, un canto del cigno per questo genere tanto centrale al cinema dei primi tempi, una *pièce* ironica e comica che ha avuto la sua prima rappresentazione più di duecento anni fa, all'altro capo dell'800, il 6 dicembre 1806 al Théâtre de la Gaîté (*Le théâtre français du XIXe siècle*, 2008, p. 270). La prima del film fu al Cirque d'Hiver, dal 27 dicembre 1907 al 2 gennaio 1908, con l'accompagnamento musicale di Vic-

tor Thiels. (Henri Bousquet, *Catalogue Pathé 1907, 1908, 1909, 1994*, p. 49)

Unadulterated féerie, a celebration of painted cardboard sets, stage machinery and mechanical-magic transformations; a swan-song to this genre, so central to the early years of cinematography, a witty and comic magic show from the other end of the 19th century: it was first staged more than Two Hundred Years Ago, on 6 December 1806 in the Théâtre de la Gaîté (Le Théâtre français du XIXe siècle, 2008, p. 270). The film was accompanied by musician Victor Thiels at its première in the Cirque d'Hiver on December 27, 1907. (Henri Bousquet, Catalogue Pathé 1907, 1908, 1909, 1994, p.49)

LA MORT DU DUC D'ENGHEN

Francia, 1909 Regia: Albert Capellani

Sog.: Dal dramma storico di Léon Hennique ■ Int.: Georges Grand (Duc d'Enghien), Germaine Dermoz (Principessa Charlotte) Henri Houry,



Didascalìa, *dida dida*

Prod.: Pathé (No. 3154) ■ 35mm. L.: 267 m. D.: 14' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Con il rapimento e l'esecuzione del giovane duca di Enghien nel marzo del 1804 il primo console Napoleone Bonaparte volle dare un esempio ai monarchici, sacrificando un aristocratico probabilmente innocuo. Durante l'800 la morte del duca è diventata oggetto di numerosi saggi storici, dipinti e rappresentazioni teatrali. Il *drame historique* di Léon Hennique, amico e collega di Daudet, Goncourt et Zola, citato sul manifesto del film di Capellani del 1909, andava in scena per la prima volta nel 1888 al Théâtre Libre di André Antoine. La versione cinematografica di Capellani è molto lontana dalla *pièce*, il regista sfrutta al massimo

le possibilità del cinema, per far apparire sullo schermo eventi passati e ottenere un effetto di reale e di presente: locations che se non sono originali potrebbero esserlo, cavalli, carrozze, fortificazioni, tutto permeato di realtà. L'interesse per il cane – che sembra quasi accessorio – è tra l'altro storicamente accurato. Era un carlino di nome Mohilof (che non figura nella *pièce*)

With the kidnapping and execution of the young Duc d'Enghien in March 1804, First Consul Napoleon Bonaparte was making an antiroyalist example of a probably harmless young aristocrat. His execution became the subject of historical treatises, paintings and dramas. Léon Hennique's historical drama, which is named on the 1909 film poster as its source, had its premiere in 1888 at An-

dré Antoine's Théâtre Libre (which opened in 1887). Capellani's film version is very different from the play: he exploits the specific possibilities of film to bring events of the past to life realistically on screen. Locations could be original, even when they are not: horses, coaches, fortresses, all have the material textures of real life. The dog interest – which feels like an add-on – is historically accurate, by the way. It was a pug called Mohilof (which does not figure in the play).

LA FIN DE ROBESPIERRE

Francia, 1912 Regia: Albert Capellani

F.: Pierre Trimbach; Int.: Marie Ventura (Thérèse Cabarrus), Jacques Grétilat (Tallien), Georges

Saillard (Robespierre), Georges Dorival (Colot d'Erbois), Charles de Rochefort (St. Just) ■ Prod.: S.C.A.G.L./ S.A.P.F. (No. 4925) ■ 35mm. L. or.: 425 m. L.: 270 m. D.: 13' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Eye Film Institute Netherlands

MADAME TALLIEN - 1794

Francia, 1911 Regia: Camille de Morlhon

Scen.: Camille de Morlhon; Int.: Georges Wague, Léon Bernard, Berthe Bovy ■ Prod.: Pathé (No. 4152) ■ 35mm. L.: 201 m. D.: 10' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Eye Film Institute Netherlands

Sarebbe un progetto interessante comporre un programma costituito da film antecedenti al 1914 che copra tutto l'arco della rivoluzione francese, in episodi sistemati

seguendo la cronologia degli eventi. Ecco due volte l'episodio Madame Tallien, con la bella e spregiudicata Thérèse Cabarrus, marchesa di Fontenay, come eroina. Imprigionata a Bordeaux nel 1793 e liberata da Tallien, che si era innamorato di lei, fu di nuovo arrestata a Parigi nel 1794 e messa in prigione, dove strinse amicizia con Joséphine Beauharnais, la futura prima moglie di Bonaparte. Per salvare la vita dell'amante, Tallien si unì agli avversari di Robespierre. Dopo la caduta di Robespierre, Thérèse fu celebrata come "Notre-Dame de Thermidor" (Nostra Signora di Thermidor). Negli anni folli dopo la fine del rigorismo di stampa giacobina, le due donne, Teresa e Josephine, erano le regine della moda e della società elegante e intellettuale.

Versione I: Albert Capellani, 1912 (incompleto, manca la seconda parte). Versione II: Camille de Morlhon, 1911.

It would be possible, and very interesting, to show the arc of the French Revolution in one great programme of films from before 1914, its episodes ordered according to the chronology of the historical events. Here are two versions of the episode Mme Tallien, the beautiful libertine Thérèse Cabarrus, Marquise de Fontenay. She was imprisoned in 1793 and freed by Tallien, who was in love with her, was arrested again in Paris in 1794 and in prison struck up a friendship with Joséphine de Beauharnais, who would later become Bonaparte's first wife. To save her, Tallien joined the opponents of Robespierre. After the latter's fall, Thérèse was celebrated as Notre-Dame de Thermidor. Thérèse and Joséphine were to become leading figures of fashion and society in the next few pleasure-loving crazy years. Version I: Albert Capellani. Version II: Camille de Morlhon.

PROGRAMMA 6: CAPELLANI E MISTINGUETT, DIVA FANTAISISTA PROGRAMME 6: CAPELLANI AND MISTINGUETT, DIVA FANTAISISTE

LA GLU

Francia, 1913 Regia: Albert Capellani

Sog.: Jean Richepin; F.: Karémin Mérobian e Louis Forestier ■ Int: Mistinguett (La Glu), Henry Krauss (Dottore Cézambre), Paul Capellani (Marie-Pierre) Cécile Guouyon (Anaïk), Gina Barbieri (Marie des Anges, la madre); Prod.: S.C.A.G.L. (Pathé No. 6388) ■ 35mm. L.: 1900 m. D.: 75' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Il film di Capellani si basa su un romanzo (1811) dell'omonima pièce teatrale (1883) dell'eccentrico romantico Jean Richepin che servì come modello anche a un'Opera (1908) di Gabriel Dupont. Nei cento minuti tondi di questa lunga versione filmica, Mistinguett recita il ruolo principale di Fernande, la sensuale, immorale e attraente "Glu". Le sue vittime sono, in fila una dopo l'altra, in tre diversi luoghi d'azione, il medico del suo paese d'origine Cézambre (Henry Krauss), a Parigi un giovane nobile e nella Bretagna il pescatore Marie-Pierre (Paul Capellani).

La vecchia storia della cattiva Donna-Eva

fatale e degli onesti vituperati uomini sofferenti non è originale e ancor meno simpatica e alla fine la madre colpirà a morte la "puttana", ewabé!; tuttavia il film riesce a penetrare fisicamente sotto pelle ed è in grado di ammaliare il pubblico - quando questo si lascia trasportare. Gli esterni e in particolare lo stile fotografico possiedono sempre grande freschezza e incanto mentre l'espressività corporea dell'attrice principale ti cattura, come per esempio nella scena d'amore con Marie-Pierre, e in simili momenti si risveglia un'empatia fisica tale che difficilmente si riscontra nel cinema di quel tempo.

"La signorina Mistinguett ha interpretato *La Glu* con un'arte e una verosimiglianza profonde... I signori Capellani e Krauss traggono dai loro ruoli effetti caratterizzati da una passione commovente e da una forte tensione drammatica. L'interpretazione assolutamente ammirevole, peraltro, per poco non si è trasformata in dramma. Tutti ricordano infatti che la signorina Mistinguett, colpita dal martello che avrebbe dovuto uccidere *La Glu*, è realmente caduta a terra esanime; e si ve-

drà allora una cosa che non figurava nella sceneggiatura: il gesto d'orrore di Krauss davanti alla figura sanguinante della compagna che per un istante ha creduto morta ai suoi piedi" ("Le Journal", 7.11.1913, cit. Henri Bousquet, *Le Catalogue Pathé 1913*, p. 711)

Capellani's film La Glu (1913) is based on an 1881 novel and 1883 play of the same name, by the eccentric Romantic writer Jean Richepin. They also served as the model for a 1908 opera by Gabriel Dupont.

In the film version - running time about a hundred minutes - Mistinguett stars as Fernande, the sensuous, immoral and fascinating "Glu". Her victims are, in order of appearance and in three different locations: in her home village the country doctor Cézambre (Henry Krauss), in Paris a young nobleman and in Brittany the fisherman Marie-Pierre (Paul Capellani).

The old story of the evil femme fatale, an Eve figure causing suffering to decent, tormented men, is neither new nor very pleasant: at the end the mother kills the

whore. Oh well. But this film does get under your skin. It can draw an audience – if the audience is willing – under its spell. The exterior shots and, above all, the photographic style are consistently fresh and strikingly beautiful, while the expressive physicality of the star is mesmerising. The passionate love scene with Marie-Pierre, for example, generates a physical empathy hardly ever felt in other films of the

time.

“Mlle Mistinguett plays the role of La Glu with artistry and a profound truthfulness. Messieurs Capellani and Krauss distill from their roles a most moving passion and high dramatic pitch. The production, admirable in every way, in fact nearly turned into a real drama. For we all remember that Mlle Mistinguett, struck by the hammer which was to kill La Glu, fainted,

in real life, from the shock; and then we see something that was not in the script: the horrified gesture of Krauss before the bloody figure of his friend at his feet, believing for a moment that she was really dead.” (Le Journal, 7.11.1913, quoted by Henri Bousquet, Catalogue Pathé 1913, p. 711)

PROGRAMMA 7: CAPELLANI E NAZIMOVA - INTESA ARTISTICA PROGRAMMA 7: CAPELLANI AND NAZIMOVA - KINDRED SPIRITS

THE RED LANTERN

Stati Uniti, 1919 Regia: Albert Capellani

■ Sog.: dal romanzo omonimo di Edith Wherry; Scen.: June Mathis e Albert Capellani; F.: Tony Gaudio; Int.: Alla Nazimova (Mahlee/Blanche Sckville), Frank Currier (Philip Sackville), Noah Beery (Sam Wang) Yukio Ao Yama, Edward J. Connelly, Darrell Foss; Prod.: MGM ■ L.: 1731 m. D.: 84' a 18 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique ■ Restaurato dalla Cinémathèque Royale de Belgique nel 1996 da quella che sembra essere l'unica copia sopravvissuta, proveniente dal Gosfilmofond'. Le didascalie inglesi sono state ricostruite grazie alle liste fornite dalla Cinema and Television Library dell'University of Southern California / The film was restored by the Cinémathèque Royale de Belgique in 1996 from what appears to be the only surviving print, from Gosfilmofond's collections. The English titles were reconstructed thanks to a title list provided by the Cinema and Television Library at the University of Southern California.

Capellani girò negli USA 1915-1922 ben 25 film tra cui tre con Alla Nazimova: in *Eye for an Eye* (1918) lei recita la parte di Hassouna, figlia di uno sceicco del deserto, in *Out of the Fog* (1919) è una ragazza che viene cresciuta dallo zio abitando all'interno di un faro, tenuta lontana dalla società umana, e in *Red Lantern* interpreta il doppio ruolo della cinese mezzosangue Mahlee e della sua bianca sorella Blanche Sackville.

Come attrice e regista di teatro Alla Nazimova ha fatto conoscere il moderno e realistico teatro europeo negli USA e come

grandiosa interprete di Nora, Hedda Gabler e di tante altre figure di donne nei pezzi di Ibsen, Schnitzler e Cechov era pressoché inarrivabile. Nel 1918 stipulò un contratto con la Metro con condizioni da topstar; 13.000 dollari a settimana, libera scelta delle sceneggiature e dei registi, prosecuzione senza vincoli dell'attività teatrale (Vittorio Martinelli, *Le dive del silenzio*, 2001, p. 196). Martinelli ritiene che i film girati in collaborazione con Capellani siano i migliori della Nazimova.

Red Lantern è ambientato nella Cina degli anni 1900-1901, durante la Guerra dei Boxers, condotta dalle milizie cinesi e appoggiata dal governo cinese contro le potenze coloniali americane, europee e giapponesi. Si conclude con la sconfitta della Cina.

La cinese mezzosangue Mahlee (Nazimova) si innamora del giovane americano Templeton che preferisce però sua sorella bianca Blanche (Nazimova); nel film viene mostrato in modo incisivo con quanta insensibilità e con quanto disprezzo Mahlee venga respinta da parte dei bianchi, i suoi conoscenti e parenti. Mahlee cercherà un appoggio sull'altro fronte, dai cinesi, dove verrà strumentalizzata dai ribelli, ritornerà incarnata nella dea della Lanterna Rossa e inciterà alla battaglia contro gli stranieri. La sommossa fallirà, l'uomo che amava morirà e lei si toglierà la vita.

Capellani shot about 25 films in the USA between 1915 and 1922, including three with Alla Nazimova. In Eye for an Eye (1918) she plays Hassouna, the daughter of a desert sheikh, in Out of the Fog (1919)

a girl who is brought up by her uncle in a lighthouse and isolated from all human contact, and in Red Lantern the dual role of the half-Chinese Mahlee and her white sister Blanche Sackville.

As stage actress and director, Alla Nazimova was a great promoter of modern, realistic European theatre in the USA: she was unrivalled as the outstanding Nora, Hedda Gabler and other female characters in plays by Ibsen, Schnitzler and Chekhov. In 1918 she signed a contract with Metro, with top star terms: 13,000 dollars a week, her own choice of scripts and directors, no restriction on her theatrical activity (Vittorio Martinelli, Le dive del silenzio, 2001, p. 196). Martinelli considers the films she made with Capellani to be Nazimova's best.

Red Lantern takes place in China in 1900-1901, during the Boxer Rebellion, led by Chinese militias and supported by the Chinese government, against the American, European and Japanese colonial powers. It ended with the defeat of China.

The half-Chinese Mahlee (Nazimova) falls in love with the young American, Templeton, who prefers her white sister, Blanche (Nazimova); the film expresses forcefully the unfeeling attitude to Mahlee and obvious contempt with which her white friends and relatives reject her. She goes over to the other side, to the Chinese, where she is exploited by the rebels: she appears as the incarnation of the goddess of the Red Lantern and incites the Chinese to rise up against the foreigners. The Rebellion fails, the man she has loved dies and she takes her own life.

Les Misérables - 1-1913



PROGRAMMA 8 / SERIAL: CAPELLANI REALISTA - LES MISÉRABLES
PROGRAMMA 8 / SERIAL: CAPELLANI REALISTE - LES MISERABLES

LE CHEMINEAU

Francia, 1905 Regia: Albert Capellani
Sog. Victor Hugo; Prod.: Pathé (No. 1330) ■
35mm. L.: 107 m. D.: 5' a 18 f/s. Col ■ Da: Eye
Film Institute Netherlands

SUR LA BARRICADE

Francia 1907 Regia: Alice Guy Blaché
Prod.: Gaumont 35mm L.: ca.100m D.: 5' a 16f/s.
Bn Didascalie francesi / French intertitles Da.
Gaumont Pathé Archives

**LES MISÉRABLES. 1ÈRE
EPOQUE: JEAN VALJEAN**

Francia, 1912 Regia e scen.: Albert Capellani
Sog.: Victor Hugo; F.: Pierre Trimbach ■ Prod.:
S.C.A.G.L. (Pathé No. 5451) ■ 35mm. L.: 805 m.

D.: 39' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French
intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

**LES MISÉRABLES. 2ÈME
EPOQUE: FANTINE**

Francia, 1912 Regia e scen.: Albert Capellani
Sog.: Victor Hugo; F.: Pierre Trimbach ■ Prod.:
S.C.A.G.L. (Pathé No. 5475) ■ 35mm. L.: 800 m.
D.: 39' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French
intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

**LES MISÉRABLES. 3ÈME
EPOQUE: COSETTE**

Francia, 1912 Regia e scen.: Albert Capellani
Sog.: Victor Hugo; F.: Pierre Trimbach ■ Prod.:
S.C.A.G.L. (Pathé No. 5492) ■ 35mm. L.: 730 m.

D.: 36' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French
intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

**LES MISÉRABLES. 4ÈME
EPOQUE: COSETTE ET
MARIUS**

Regia e scen.: Albert Capellani

Sog.: Victor Hugo; F.: Pierre Trimbach ■ Prod.:
S.C.A.G.L. (Pathé No. 5506) ■ 35mm. L.: 1110 m.
D.: 54' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French
intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Int.: Henry Krauss (Jean Valjean), Henri Etié-
vant (Javert), Léon Bernard (vescovo Myriel),
Marie Ventura (Fantine), Maria Fromet (Co-
sette).

Didascalìa, *dida dida*





**CENTO
ANNI FA:
FILM EUROPEI
DEL 1910**

A Hundred Years Ago: European Films of 1910

Con i suoi dodici programmi dell'edizione 2009, la sezione "Cento anni fa" aveva raggiunto la sua massima estensione. Nel cinema, il 1909 è risultato essere un anno cardine: alcuni generi e trame strutturali tramontano oppure diventano marginali, mentre si profila qualcosa di nuovo. I netti segnali di cambiamento hanno modificato le modalità di programmazione della rassegna del 2010. Il numero dei programmi è stato ridotto a uno per giornata festivaliera, la durata è stata leggermente prolungata, questo perché si possa ora e nel futuro – così come da prassi storica – abbinare film più lunghi a un programma di film brevi; inoltre, il focus è stato ristretto alla produzione europea (ciò nonostante, per la prima volta la quantità dei film sopravvissuti era talmente vasta che non si sono potuti vedere tutti e c'è stata una selezione iniziale ancor prima del visionamento).

Un programma speciale su *I colori del 1910* è inserito nella sezione *Colori* al Cinema Arlecchino mentre una parte di film del 1910 con protagoniste atletiche e avventurose viene mostrata nell'ambito della sezione *Senza paura e senza paragone. Donne avventurose del muto*.

1910: star e nomi

Nella topografia del cinema del 1910 spiccano determinati aspetti: dopo la pionieristica produzione di Cretinetti per Itala nel 1909, debuttano numerose serie comiche; il 1910 è l'anno in cui inaugura a Nizza la Comica Studio della Pathé sotto la direzione di Romeo Bosetti. Con le serie di Léontine, Bébé, Rigadin, Robinet, Max e molte altre ancora, nel 1910 si gettano le basi per rafforzare sempre più il legame con il pubblico: nasce lo star system.

Tra i nuovi beniamini del cinema e del pubblico figurano alcune tra le più acclamate star parigine del Vaudeville come Mistinguett e Charles Prince (alias Rigadin).

Tradizionalmente, nella storia del cinema, il 1910 veniva considerato come un anno spartiacque che segna la fine del periodo dei cortometraggi e da dove prende l'avvio quello dei lungometraggi. Ma non si può più continuare a sostenere la tesi di questo confine visto che prima del 1910 sono stati realizzati molti lungometraggi e visto che nel 1910 ne sono stati prodotti troppo pochi. Un altro passaggio, invece, mi sembra di indubbio significato: il 1910 come fine dell'anonimato, il 1910 come il primo anno dei nomi. Nomi di attrici e attori e nomi di registi.

With 12 programmes in the 2009 festival, the "Cento anni fa" section had reached its upper limit. The 1909 cinema year proved to be a turning point: some genres and structures which had been central now disappeared or drifted to the margins, while others came to the fore.

The clear signs of impending change led us to set the section up differently for the 2010 edition. The number of programmes has been reduced to one a day and the programmes have become rather longer so that now and in future we can – in line with historical practice – combine longer films with a supporting programme of shorts. We have also limited the focus to European production. (Even so, the number of preserved films was so great that we could not view everything and had to make a preselection beforehand)

We were able to add an extra one-off programme, "The Colours of 1910", into the "Colori" section (Cinema Arlecchino) and other selected films of 1910 featuring athletic and adventurous women will be shown in the context of the "Fearless and Peerless. Adventurous Women of the Silent Screen" section.

1910: Stars and Names

In the topography of 1910 cinema certain aspects become prominent. After Cretinetti's groundbreaking productions at the Itala studio in 1909, numerous comedian-based series were launched, and it was in 1910 that Pathé opened its Comica Studio in Nice, headed by Roméo Bosetti. With series featuring Léontine and Bébé, Rigadin, Robinet and Max and many others, 1910 saw the first seeds of one of the strongest generators of audience engagement: the star system. Among cinema-goers' new favourites were some of the most successful stars of the Paris vaudeville stage, such as Mistinguett and Charles Prince, alias Rigadin.

Film historians have traditionally seen (and still see?) 1910 as the end of the short film era and the birth of the long film. But too many long films were made before 1910 and too few longer films dated 1910 are known for us to continue to assert this demarcation. Another transition, however, does seem to me unambiguous and significant: 1910 as the end of anonymity, 1910 as the first year of names. Names of actors, names of directors.

Non tutti però esordiscono nel 1910, molti di loro sono già attivi da un po' di tempo nella produzione cinematografica, ma quello che prende piede e che da qui non terminerà più, è la fiumana ininterrotta di nomi che accompagnano i film. Alcuni nomi del 1910: Falena, Feuillade, Novelli, Bertini, Perret, Jasset, Denola, Monca, Capellani, Napierkowska, Mirval, Sylvestre, Numès, Fabre, Guillaume, Lepanto, Robinne, Delvair, Maggi, Fromet e così via senza sosta.

1910: Paesaggi, Travelogues e Racconto di tre città

È da molto tempo che concepisco questa sezione come una sorta di agenzia viaggi che organizza gite nel passato. Per il 1910 il viaggio non è rimasto una semplice metafora ma rappresenta invece un aspetto dominante dal punto di vista contenutistico e tematico. Nei film del 1910 il paesaggio appare come trasformato, diverso e nuovo, non più come sfondo o veduta, bensì dà l'impressione di essere attraversato drammaturgicamente; per la prima volta paesaggio e trama risultano perfettamente amalgamati sia nei film d'avventura che nei drammi.

Come se non bastasse, quattro programmi della sezione formano un lungo viaggio che parte da Parigi ("Gaumont 1910" a cura di Dominique Païni), percorre Vienna (a cura di Nikolaus Wostry) e Praga (a cura di Blažena Urgošiková) verso l'Italia (a cura di Giovanni Lasi e Luigi Virgolin) e da lì arriva fino a una spedizione regale che porta all'Himalaya (a cura di Giovanni Lasi). Ringrazio qui tutti i collaboratori per l'impegno, le loro conoscenze, le idee e i film che ci hanno portato.

Ringraziamenti

Un ringraziamento speciale da parte mia va a Agnès Bertola (Paris), Clémentine De Blicke (Bruxelles), Bryony Dixon (Londra), Claudia Gianetto (Torino), Annette Groschke (Berlino), Fumiaki Itakura (Tokyo), Laure Marchaut (Parigi), Caroline Patte (Parigi), Elif Rongen Kaynakçi (Amsterdam) e Barbara Schütz (Berlino), per il grande lavoro svolto e l'organizzazione delle visioni a noi riservate che rappresentano un imprescindibile presupposto ai programmi.

È molto difficile organizzare e portare sullo schermo una sezione composta da un numero di film brevi così elevato. Tutto questo non sarebbe stato possibile senza la collaborazione tecnica di Chiara Caranti, che ha anche contribuito alla redazione del catalogo.

Ringraziamo Stéphanie Salmon e la Fondazione Jérôme Seydoux-Pathé per la gentile collaborazione e le immagini in questa e in altre parti del catalogo.

Tutti i film di produzione Pathé o Gaumont sono proiettati per gentile concessione dei Gaumont Pathé Archives.

I programmi qui pubblicati possono subire leggere variazioni.

Mariann Lewinsky

Not all made their debut in 1910 – many had been in films for some time – but what was new and would remain with us was the stream of names which from now on accompanied the films. The names of 1910: Falena, Feuillade, Novelli, Bertini, Perret, Jasset, Denola, Monca, Capellani, Napierkowska, Mirval, Sylvestre, Numès, Fabre, Guillaume, Lepanto, Robinne, Delvair, Maggi, Fromet and so on, and so on, and so on.

1910: Landscapes, Travelogues and A Tale of Three Cities

The curator of this section has always conceived it as a travel agency, organising excursions into the past. But in the case of 1910 the travelling is no longer purely metaphorical: it is itself a dominant theme. The landscape appears differently, in novel ways, in the films of 1910, no longer as backgrounds or views, but instead permeating the writing. For the first time landscape and plot are perfectly integrated, be it in adventure films or romantic dramas.

And as if this weren't enough, the four programmes of the section form a long journey, from Paris ("Gaumont 1910", curated by Dominique Païni) via Vienna (Nikolaus Wostry) and Prague (Blažena Urgošiková) to Italy (Giovanni Lasi and Luigi Virgolin) and from there on a royal expedition to the Himalayas (Giovanni Lasi). I thank all my fellow-curators for the knowledge, the ideas and the films which they have so generously placed at our disposal and for their unswerving commitment.

Thanks

My special thanks go to Agnès Bertola (Paris), Clémentine De Blicke (Bruxelles), Bryony Dixon (London), Claudia Gianetto (Turin), Annette Groschke (Berlin), Fumiaki Itakura (Tokyo), Laure Marchaut (Paris), Caroline Patte (Paris), Elif Rongen Kaynakçi (Amsterdam) and Barbara Schütz (Berlin), for all their work and for organising for us the screenings without which these programmes could not have happened.

A section made up from so many short films is very complicated to assemble and to screen. This could not have been accomplished without the technical collaboration of Chiara Caranti, who also contributed to editing the catalogue.

We thank Stéphanie Salmon and the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé for their unstinting help and the illustrations in this and other parts of the catalogue.

All Pathé and Gaumont titles are shown with permission of the Gaumont Pathé Archives.

Please note that there may be some small changes to the published programmes.

Mariann Lewinsky



Didascalía, *dida dida*

PROGRAMMA 1: 1910-OUVERTURE / PROGRAMME 1: 1910-OVERTURE

Programma a cura di / Programme curated by Mariann Lewinsky

Al primo programma spetta il compito di un'ouverture. Filosofeggia circa il tempo e il passato e ci presenta alcuni importanti protagonisti del festival: il regista Albert Capellani, le donne coraggiose, la performer Mistinguett, le copie colorate della collezione Komiya del National Film Center di Tokyo e gli aspetti caratteristici della produzione del 1910 come i primi mediometraggi provenienti dalla Danimarca e le serie comiche, tema della pubblicazione del DVD di quest'anno.

The first programme has the function of an overture. It muses over time and the past and introduces important themes of this festival: director Albert Capellani, feisty women, the entertainer Mistinguett, colour prints from the Komiya collection of the National Film Center Tokyo and elements characteristic of 1910 production, such as the first medium-length entertainment films from Denmark and the comedienne-based series which are the subject of the DVD we have produced this year.

TEMPO: FUTURO, PRESENTE, PASSATO TIME: FUTURE, PRESENT, PAST

BUON ANNO!

Italia, 1909 Regia: Ernesto Vaser

■ Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 104 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema Torino

L'ultimo film del programma del 1909 vuole essere il primo del festival del 2010! Probabilmente un film che serve al Nuovo Anno, in ogni caso, creato per un momento preciso e che di conseguenza si consuma in un breve termine di scadenza.

The last film of the 1909 programme becomes the first of the 2010 festival! It was probably made as a New Year's greeting and so had a short screen lifespan.

LA VIE INTENSE

Francia, 1910

■ T. ing.: *What It Will Be*; Prod.: Lux ■ 35mm. 124 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

La Maison Lux non ebbe lunga durata (1906-1913) e i suoi film, da un punto di vista materiale e culturale, erano ampiamente più modesti di quelli della Pathé o della Gaumont. Eppure i suoi film sono sempre affabili e spesso delle vere sco-

perte, ricchi di un'inventiva incondizionata e di una schiettezza piena di charme. Come questa perfetta caratterizzazione del cortometraggio: dalla culla alla tomba in 120 metri.

The Lux studio did not last long (1906-1913) and its films were technically and culturally far more modest than those of Pathé and Gaumont. Yet they are always likeable and often real finds, uninhibited, inventive and delightfully direct. An example is this, a perfect definition of the short film: from cradle to grave in 120 m.

L'ENVOL DES CHATS

Francia, 1910

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. 50 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film ■ Stampato a partire da una copia 28mm / Printed from a 28mm

Al contrario degli aerei, i gatti e la gioia che ci procurano non sono assoggettati al tempo. Cent'anni fa erano gli stessi di oggi e gli stessi del 1760 (lo sappiamo dalla poesia di Christopher Smart sul suo gatto Jeoffry).

Unlike aeroplanes, cats and the joy they bring us are unaffected by the march of time. A hundred years ago they were just

as they are now and as they were around 1760 (which we know from Christopher Smart's poem about his cat Jeoffry).

SEMIRAMIS

Francia, 1910 Regia: Camille de Morlhon

■ Int.: Yvonne Mirval; Prod.: Pathé ■ 35mm. 284 m. D.: 15' a 16 f/s. Col ■ Da: National Film Center, The National Museum of Modern Art, Tokyo

Come mai tutte queste regine pagane nel cinema del 1910? Donne autorevoli e spesso assassine come Semiramide, Athalia, Cleopatra, Salomé, Thaïs, Messalina attraversano splendidamente l'opera, la pittura e il teatrodanza della fin-de-siècle. Nel cinema, i ruoli importanti ricoperti da donne al centro di drammi eccessivi aprono la strada al cinema delle dive.

Why were there so many pagan queens in the cinema around 1910? Powerful and often murderous women such as Semiramis, Cleopatra, Salome, Thaïs and Messalina cut a glittering path through fin de siècle opera, painting and dance theatre. In the cinema the great female roles central to such melodramatic pieces opened the way for the diva film.

1910: ANNO DI STAR E REGISTI 1910: A YEAR OF STARS AND DIRECTORS

LES FICELLES DE LÉONTINE

Francia, 1910

■ Prod.: Pathé (No. 3696) ■ 35mm. L.: 135 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Eye Film Institute Netherlands

Léontine, una specialista nel devastare in soli cinque minuti di film intere case (a sua scelta, con acqua, fuoco o esplosivo), si munisce qui di una corda facendo cadere a terra tutti e tutto. Nel 1910 viene inaugurata a Nizza la Pathé Comica e Léontine diventa una delle prime serie comiche di questa produzione.

Léontine is a specialist, who can destroy whole households in five minutes of film. Her chosen weapon may be water, fire or explosives. Here she uses string to topple everything and everyone. In 1910 Pathé set up the Comica studio in Nice, and Léontine was one of its first comedienne-based series.

L'ÉVADE DES TUILERIES

Francia, 1910 Regia: Albert Capellani

■ Int.: Gabrielle Robinne, Suzanne Avril; Prod.:

S.C.A.G.L. (No. 3929) ■ 35mm. L.: 252 m. D.: 14' a 16 f/s ■ Da: BFI National Archive

Capellani portò molte star teatrali sul grande schermo, tra cui anche la Gabrielle Robinne, una beniamina del pubblico. Qui interpreta Grace Elliot che salva il suo amato Champcenez dal patibolo. Le riprese iniziarono, su indicazione di Henri Bousquet, il 2 luglio del 1910, quindi il penultimo giorno del nostro festival, cento anni fa!

Capellani brought to the screen many stage stars, including the popular Gabrielle Robinne. Here she plays Grace Elliot, who saves her lover Champcenez from the scaffold. According to Henri Bousquet, shooting began on 2 July 1910, a hundred years ago next Friday.

LES TIMIDITÉS DE RIGADIN

Francia, 1910 Regia: Georges Monca

■ T. ing.: *A Shy Youth*; Int: Mistinguett, Charles Prince; Prod: S.C.A.G.L. (No. 3815) ■ 35mm. L.: 160 m. D.: 8' a 17 f/s. Col. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: National Film Center,

The National Museum of Modern Art, Tokyo

I signori sono usciti, la servitù festeggia. Rigadin scambia la domestica Mistinguett per la figlia dei padroni; lei gli mette addosso un'armatura fatta di utensili da cucina costringendolo a cantare Wagner. Mistinguett, per decenni un'acclamata *etoile* del palcoscenico d'intrattenimento parigino, era un asset fondamentale per la Pathé. Nei film il suo partner comico è spesso il tonto Rigadin.

Sir and madam have gone out and the staff are having a party. Rigadin takes housemaid Mistinguett for the daughter of the house: she puts him in a suit of armour made of kitchen utensils and forces him to sing Wagner. Mistinguett, celebrated vedette of the Paris music hall, was a great asset to Pathé. Her comedy partner in films was often the dopey Rigadin.

1910: MEDIOMETRAGGI DANESI 1910: DANISH MEDIUM-LENGTH FILMS

DEN HVIDE SLAVEHANDEL

Danimarca, 1910 Regia: August Blom

■ Int.: Ellen Diederich (Anna), Lauritz Olsen (Georg) ■ Prod.: Nordisk ■ 35mm. L.: 586 m. D.: 32' a 16 f/s ■ Da: Danish Film Institute
Nordisk fece uscire questo film a Copenhagen nell'agosto del 1910. Si tratta del diretto plagio di un film di Alfred Cohn, un film di grande successo che portava lo stesso titolo, prodotto dalla Fotorama e che vide la sua prima nell'aprile del 1910 (film non superstito).
La giovane Anne risponde a un annuncio

di lavoro e parte per Londra per ricoprire la sua nuova occupazione. Era però una trappola; finisce in un bordello. Arriverà quasi a uccidere il suo primo cliente e si calerà dalla finestra con una corda: non un dramma sulla virtù minacciata e poi tratta in salvo, bensì un'avventura piena di suspense. Questo genere forgerà il cinema degli anni Dieci, con Jasset e Feuillade e con i serial, rimanendo produttivo per cent'anni.

Nordisk released this film in Copenhagen in August 1910. It is a direct copy of an extremely successful film of the same title

by Alfred Cohn for Fotorama. The original was premiered in April 1910 (and is not preserved).

Young Anne answers a job advertisement and travels to London to take up her new post. But it is a trap. She is imprisoned in a brothel. She almost kills her first client and escapes out of the window. What we see is not a drama about virtue threatened and saved, but an exciting adventure. This genre was to characterise the 1910s, thanks to Jasset, Feuillade and the serials, and would remain prolific for the next hundred years.

PROGRAMMA 2: IL FUTURO DEL CORTO - ATTUALITÀ, SCIENZA, COMICITÀ PROGRAMME 2: THE FUTURE OF SHORT FILMS: NEWS, SCIENCE, LAUGHTER

Programma a cura di / Programme curated by Mariann Lewinsky

Non sarà solo il lungometraggio ad avere un grande futuro ma anche il cortometraggio. Ancora per decenni, farà parte dello spettacolo cinematografico come programma parallelo. Negli anni Venti, al posto dei singoli titoli, comparirà negli annunci la formula standard "scienza, attualità, umorismo". Nel programma di quest'anno vengono messi insieme tre aspetti caratteristici del 1910: la ripresa cinematografica microscopica (una novità), gli uomini vestiti da donna (un numero comico assai frequente, e la folta presenza della figura del militare (nel cinema e nella realtà storica del 1910).

Not only the longer films but shorts too were to have a great future. For decades to come they would remain in the cinema programme with a supporting role. During the twenties, the listings would often contain the formula "Science, news, humour" instead of the individual film titles. This programme features three types which are characteristic of 1910: microscopic photography (a recent innovation), men in women's clothes (a strikingly frequent comedy routine) and a strong military presence (in films and in the historical reality of 1910).

WENN DER VATER MIT DEM SOHNE - FONOSCENA DALL'OPERETTA DIE KEUSCHE SUSANNE (JEAN GILBERT, 1910)

Germania, 1911

■ Beta SP. D.: 3' ■ Da: Filmarchiv Austria ■ Ricostruzione digitale / Digital reconstruction: Christian Zwarg

Per l'operetta berlinese sono tipiche le marcette, ma il ritmo militare accompagna felicemente il modo in cui la gente sul palco si comporta male e gli uomini si baciano sulla bocca. *La casta Susanna*, l'operetta più famosa di Jean Gilbert venne riadattata nel 1953 dal figlio del compositore (Robert Gilbert) e arricchita dall'evergreen di Gilbert del 1912 "Puppchen, du bist mein Augenster" ("Bambolina, sei la stellina dei miei occhi").

Marches usually featured in the Berlin comic operas, with the military beat cheerfully accompanying people behaving badly on stage and men kissing each other on the mouth. Jean Gilbert's most successful example was adapted in 1953 by the composer's son (Robert Gilbert) and enriched by the addition of Gilbert's 1912 evergreen «Puppchen, du bist mein Augenster» (Baby, You're the Apple of My Eye).

LE POULET DE MLE PIPELARD

Francia, 1910

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 84 m. D.: 4'30" a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Stiftung Deutsche Kinemathek ■ Stampato a partire da una copia 28mm / Printed from a 28mm

Lo smaccato e appariscente flirtare di due uomini, uno dei quali travestito da cuoca. *Surprisingly blatant flirting between two men, one of whom is pretending to be a (female) cook.*

PROCÉDÉ VERSICOLOR: ESSAIS COULEURS

Francia, 1910

■ 35mm. L.: 17 m. D.: 55" a 16 f/s. Col. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Probabilmente uno dei primi film-prova per la Dufaycolor, un procedimento simile all'autochrome, ma con quattro griglie di colori.

Probably a very early test for Dufaycolor, a similar process to Autochrome, but with four colour rasters.

PARADE DER GARNISON MÜNCHEN ANLÄSSLICH DES GEBURTSTAGES SR. KGL. HOHEIT DES PRINZREGENTEN LUITPOLD VON BAYERN

Germania, ca 1910

■ Prod.: Welt-Kinematograph ■ 35mm. L.: 170 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: BFI National Archive

La guerra al tempo della pace. Durante la Belle Époque, questo tempo d'oro dell'arte, di gioia per la vita e di intrattenimento colto o popolare, le potenze europee preparavano la prima Guerra Mondiale, visibile nella militarizzazione della politica, conducendo una politica d'espansione e di feroce repressione in Asia e in Africa.

War in peace-time. During the belle époque, this golden age of art, joie de vivre and high and low culture, the European powers were preparing for the First World War. This could be seen in the militarisation of politics and the expansionist policies and brutal repression in Asia and Africa.

RIGADIN AMOREUX D'UNE ÉTOILE

Francia, 1910 Regia: Georges Monca

■ Prod.: S.C.A.G.L. (No. 3799) ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Qui, Rigadin, nei panni di una donna con tanto di sigaro in bocca e piedi smisurati, caccia il suo rivale e conquista la sua amata, mentre in un'altra commedia del 1910 (*Le Clown et le pasha nevrasténique*) rimpiazzerà Mistinguett travestendosi da ballerina e rubando il cuore a un pascià. Il crossdressing era un numero d'attrazione del repertorio di Charles Prince (Charles Petidemange 1872-1933). La sua serie su Rigadin, tra il 1910 e il 1920, ebbe lo stesso successo e la stessa capacità produttiva di quelle di Max Linder.

Here Rigadin, disguised as a cigar-smoking virago, dismisses his rival and wins the girl. In another 1910 comedy (Le Clown et le pasha nevrasténique), he dresses up as a dancer and takes the place of Mistinguett, winning the heart of a pasha in the process. Cross-dressing was a big feature in the repertoire of Charles Prince (Charles Petidemange 1872-1933). From around 1910 until 1920 his Rigadin series was just as successful and prolific as Max Linder's.

LES DEUX RENDEZ-VOUS

Francia, 1910

■ Prod.: Pathé (No. 3454) ■ 35mm. L.: 150 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Una commedia di situazione sulle scappatelle amorose, che anticipa il gioco di simmetrie di Lubitsch. Un uomo e una donna portano a casa i loro rispettivi amanti e li nascondono facendoli stare in due vasche da bagno attigue. Verranno scambiati i vestiti, i corpi e le vasche.

A bedroom farce which anticipates Lubitsch in the symmetry of its plotting. A man and his wife contrive to have both their prospective lovers in the house at the same time and hide them in neighbouring bathtubs. Now bathtubs, bodies and clothes get exchanged, identities mistaken.

DIATOMÉES

Francia, 1910 Regia: Jean Comandon

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 152 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Scène de vulgarisation scientifique. La «Cinématographie des infiniment Petits» venne pubblicata da Pathé frères in un catalogo speciale intitolato «Cinématographie ultramicroscopique - Riprese sotto la conduzione scientifica di M. le Docteur Jean Comandon». Destinatari non erano soltanto le scuole superiori ma tutti quanti i livelli di lezione (cfr. Cat. Bousquet 1910, p.317-318).

Scène de vulgarisation scientifique. The "Cinématographie des infiniment Petits" was unveiled by Pathé Frères in July 1910, in a special catalogue entitled "Cinématographie ultramicroscopique - shot under the scientific direction of M. le Docteur Jean Comandon". The films did not only address universities but all levels of education (cf. Cat. Bousquet 1910, p. 317-318).

FUNÉRAILLES D'EDOUARD VII ROI D'ANGLETERRE 20 MAI 1910

Francia, 1910

■ T. alt.: *Begrafenis Eduard VII*; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 208 m. D.: 10' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi/ French intertitles ■ Da: Eye Film Institute Netherlands.

Funerale di stato come parata militare. Nel sarcofago, sul carro armato, giace morto Edward VII (1841-1910), re dal 1901 al 1910, chiamato anche Bertie o lo zio dell'Europa. Del suo tempo era l'uomo meglio vestito, il bon vivant più affascinante, amava Parigi, le corse di cavalli, il gioco d'azzardo, le belle donne e intrecciò numerose relazioni d'amore (tra cui quelle con Sarah Bernhardt e *la belle Otéro*). I suoi gradi militari erano solo nominali. Intelligente, tollerante e progressivo, oggi è considerato il primo moderno monarca d'Inghilterra.

The state funeral as military parade. In the coffin on the gun carriage lies Edward VII (1841-1910, reigned 1901-1910), who was also known as Bertie or "the uncle of Europe". The best-dressed man and most charming bon vivant of his time, he loved Paris, horse-racing, gambling and beautiful women and he had countless affairs (with, among others, Sarah Bernhardt and la belle Otéro). His military honours were only titular. Intelligent, tolerant and progressive, he is thought of today as Britain's first modern monarch.

LA MALLE DE LA NOURRICE

Francia, 1910

■ Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 141 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn e imbibito / Tinted. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Dalla valigia della nutrice esce fuori il suo amico ladro e complice, e insieme infiltrano i padroni dentro la valigia. Crossdressing, trucchi, scemenze e poliziotti stupidi: una Best of Comedy del 1910.

Out of the nursemaid's trunk steps her larcenous friend and accomplice, and together they pack her employers into it. Cross-dressing, tricks, horseplay and dopey policemen: a top comedy of 1910.

PROGRAMMA 3: 1910: PAESAGGIO E NARRAZIONE PROGRAMME 3: 1910: LANDSCAPES AND NARRATIVE

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

Non è che fino ad allora le vedute paesaggistiche delle *scènes de plein air* e le *Scènes dramatiques* non fossero esistite una accanto all'altra senza connessione. Del resto quante storie tra il 1907 e il 1909 sono state ambientate in Bretagna perché così si potessero utilizzare, come Production values, la costa rocciosa e la risacca delle sue onde, assieme al porto, alle navi, all'architettura e ai costumi arcaici! Eppure, nel 1910, la resa mediatica del paesaggio si intensifica chiaramente di un grado; i registi intrecciano svolgimento della storia e setting drammaturgia e scenografia non più in maniera pittorica ma attraverso una connessione di causa ed effetto, tale che la presenza del mare, ad esempio, sia veramente motivata per scatenare il suicidio e che dalle rovine scaturisca l'avventurosa ricerca del tesoro. Nel 1910 termina l'anonimato, in ogni caso nei generi di finzione viene citata per nome la maggior parte degli attori e portati così a nostra conoscenza – la piccola Maria Fromet e la grande Jeanne Delvair, i registi Léonce Perret (Gaumont), Victorin Jasset (Éclair), George Denola e Georges Monca (entrambi Pathé – S.C.A.G.L.)

LES PYRÉNÉES PITTORESQUES

Francia, 1910

■ T. ol.: *Een autotocht in de Pyreneeën*; Prod.: Pathé (No. 3087) ■ 35mm. L.: 278 m. D.: 13' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Eye Film Institute Netherlands

Attraversiamo i Pirenei, insieme a una troupe di attrici e attori della Pathé, e vediamo Bagnères de Luchon, le pareti rocciose della Maladeta, la valle dell'Oueil, il fiume Sourrouilhe, il Lago d'Oô e molto altro ancora.

We travel through the Pyrenees with a group of Pathé actors, visiting Bagnères de Luchon, the sheer rock faces of the Maladetta, the Oueil valley, the river Sourrouilhe, the Lac d'Oo and much more.

LE GARDIAN DE CAMARGUE

Francia, 1910 Regia: Léonce Perret

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 290 m. D.: 16' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Française

Un'attrice trascorre le ferie estive nella Camargue, si veste da Arlesienne, si trastulla con uno del luogo e poi riparte. Il mal d'amore trascinerà alla morte il mandriano cavalcando, in tre lunghe inquadrature, verso il mare aperto. Perret non sarà l'unico regista della Gaumont che filmerà il paesaggio della Camargue. Nel novembre del 1911 nasceranno lì i primi western alla francese di Jean Durand e Joe Hamman.

An actress takes a holiday in the Camargue, dresses as an arlésienne, dallies with one of the locals and then goes home. The love-sick cowboy chooses death, riding in three long takes into the vastness of the sea. Perret would not remain the only Gaumont director shooting in the Camargue. In November 1911 Jean Durand and Joe Hamman shot their first westerns à la française there.

MARINES

Francia, 1910

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 100 m. D.: 5' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

It is not that the landscape shots of the scènes de plein air previously existed in parallel to the scènes dramatiques with no interaction. Think how many dramas of 1907-1909 were set in Brittany, to take advantage of breakers crashing on to rocky shores, harbours with ships, archaic architecture and clothing, all adding atmospheric production values! But in 1910 the landscape started to play a far more central role, with directors linking plot and setting not just for aesthetic reasons but in a causal relationship, so that the sea would virtually motivate a suicide, ruins might trigger an adventure.

Anonymity came to an end in 1910, at least in the fiction genre, where most actors were now credited and are known to us: little Maria Fromet and big Jeanne Delvair, directors Léonce Perret (Gaumont), Victorin Jasset (Éclair), George Denola and Georges Monca (both Pathé - S.C.A.G.L.).

Le didascalie suddividono e narrativizzano i tramonti che si susseguono: dramma della costa spagnola o giapponeseria nei Paesi Baschi.

The intertitles punctuate a succession of sunsets and provide a narrative -the drama of the Spanish coast and the Japonisme in the Basque country.

LE REFLET DU VOL

Francia, 1910 Regia: Georges Monca

■ Int: Charlotte Barbier (Louise Guérin), Gina Barbieri (Mme Renée), Maria Fromet (Jean); Prod.: Pathé (No. 3504) ■ 35mm. L.: 103 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Eye Film Institute Netherlands

La povertà, l'angoscia e l'occasione fanno sì che una donna diventi una ladra anche se presto cambierà rotta rimettendo il portamonete della sua datrice di lavoro là dove l'aveva preso. L'onestà viene premiata. – Virtù e vizio erano forze creative della cultura del 18mo secolo. Nel 20mo secolo sopravvivono solamente nella letteratura popolare – e al cinema.

Poverty, distress and opportunity turn a woman into a thief. But she comes to her senses immediately and puts her employer's purse back in its place. Virtue is rewarded. Virtue and vice were ubiquitous forces in the culture of the 18th century; by the early 20th they survived only in trashy novels – and in the cinema.

LES DEUX PETITS JÉSUS

Francia, 1910 Regia: Georges Denola

■ Int.: Jeanne Delvair ■ Prod.: S.C.A.G.L. / S.A.P.F. (No. 3814) ■ 35mm. L.: 308 m. D.: 17' a 16 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Povert  e miseria costringono una donna abbandonata a lasciare il suo piccolo bambino appena nato nella chiesa di un convento sistemandolo nel presepe tra le figure natalizie. Dopo alcune esitazioni, le suore adatteranno a s  quella piccola vita, regalo del cielo. La combinazione tra architettura gotica e le pieghe degli abiti increspatis delle suore donano al film una bellezza e una forza scultoree d'insieme.

Poverty and hardship lead an abandoned wife to leave her newborn baby in the chapel of a convent, laying it in the crib of the nativity scene which is set up there. After a moment's hesitation, the nuns adopt this living gift from heaven. The combination of gothic architecture with the nuns' flowing habits gives this film its overall sculptural beauty and impact.

RIGADIN A L' ME SENSIBLE

Francia, 1910 Regia: Georges Monca

■ Int.: Charles Prince ■ Prod.: S.C.A.G.L. (No. 4159) ■ 35mm. L.: 161 m. D.: 9' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

Perch  ci si possa realmente gustare i due precedenti film bisogna avere la disponibilit  a lasciarsi commuovere. E Rigadin ce l'ha in abbondanza: apprende con vero dolore dal giornale che sono morti dodici polli – investiti – senza dubbio una delle *F n ons Nouvelles en trois lignes* – tanto che acquister  la merce di tutti i poveri venditori ambulanti e si porter  a casa un cane rognoso.

In order really to enjoy films such as the two above, you must be willing to be moved. Rigadin is more than willing. He cries hot tears when he reads in the paper of the death of twelve chickens which have been run over (doubtless it was one of F n on's Nouvelles en trois lignes), buys wares from all the poor street traders and brings home a stray dog.

DANS LES RUINES DE CARTHAGE

Francia, 1910

Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

■ Prod.:  clair ■ 35mm. L.: 228 m. D.: 12'30" a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie francesi /

French intertitles ■ Da: Cinémathèque Francaise

Jasset gir  questo film d'avventura, tra archeologi e arabi, nelle locations originali della Tunisia, prima di assumere nell'estate del 1910 la direzione artistica dell' clair.

Jasset shot this adventure film about archeologists and Arabs in the original locations in Tunisia. Then, in the summer of 1910, he became artistic director of  clair.

EULALIA IM BADE

Germania, 1910

■ 35mm. L.: 65 m. D.: 3'30" a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv-Filmarchiv

Una coppia giovane e un'altra pi  vecchia, entrambe sulla spiaggia, entrambe in vacanza: buon umore, un vestito a righe alla moda, un piccolo inseguimento e baci.

Two couples at the beach, one pair older and one younger, on holiday. The mood is good, the striped dress fashionable; there's a short chase and some kissing.

PROGRAMMA 4: GAUMONT 1910 - ANNO INONDATA, SPORTIVO, MITOLOGICO E SANTO PROGRAMME 4: GAUMONT 1910 - INUNDATED, ATHLETIC, MYTHOLOGICAL AND HOLY YEAR

Programma e note di / Programme and notes by Martine Offroy, Manuela Padoan, Dominique Pa ni and Céline Gailleurd

“Malgrado abbia potuto causare disagi o disgrazie a migliaia di francesi, l'inondazione del gennaio 1955 partecipava della Festa, pi  che della catastrofe.

[...] la cortina di acqua ha agito come un trucco riuscito ma noto, gli uomini hanno avuto il piacere di vedere delle forme modificate ma tutto sommato ‘naturali’, il loro spirito ha potuto concentrarsi sull'effetto senza regredire nell'angoscia verso l'oscurit  delle

“Despite the trouble or misfortune which it might bring to thousands of French people, the flood of January 1955 was more F te than catastrophe. (...) The sheet of water acted like a successful but familiar trick, people had the pleasure of seeing forms modified but altogether ‘natural’, their spirit could concentrate on the effect without regressing into anxiety about the obscurity of the causes. The flood had overturned the everyday viewpoint, yet without divert-



Didascalìa, *dida dida*

cause. L'alluvione ha sconvolto l'ottica del quotidiano, senza peraltro deviarla verso il fantastico; gli oggetti sono stati parzialmente cancellati, non deformati: lo spettacolo è stato singolare ma ragionevole."

Fu durante la piena della Senna del 1955 che Roland Barthes in *Mythologies (Miti d'oggi)* commentò gli stravolgimenti acquatici della città con un lessico che evocava l'arte cinematografica. Osservava ancora: "è dunque proprio al centro dei riflessi ottici che la piena porta scompiglio. Ma questo scompiglio non è *visivamente* minaccioso (parlo delle fotografie apparse sulla stampa, unico mezzo di consumo realmente collettivo dell'inondazione): l'appropriazione dello spazio è sospesa, la percezione è stupita, ma la sensazione globale resta dolce, pacifica, immobile e coesa; lo sguardo è coinvolto in una diluizione infinita; la rottura del visivo quotidiano non pertiene al tumulto: è una mutazione della quale si vede puramente il carattere compiuto, il che ne allontana l'orrore". L'inondazione di una città è dunque un pretesto per fare cinema: documentario e plastico.

Nel 1910 fu filmato un altro evento, non eccezionale ma rituale: il Tour de France. Spesso Jean-Luc Godard lamentava che lo sport fosse girato male. I cinegiornali del primo Novecento erano realizzati da tecnici migliori dotati di un occhio più audace? Le mirabili e movimentate sequenze girate da un'automobile, le inquadrature

ing it towards the fantastic; things had been partly obliterated, not deformed: the spectacle was unusual but rational.»

Writing about the Seine flood of 1955 in his Mythologies, Roland Barthes considered these aquatic disruptions of the city, employing a vocabulary which evoked the cinema art. He noted further; «It is therefore at the very centre of the optic reflexes that the flood brings its disorder. But this disorder is not visually threatening (I am talking of the press photographs, the only real means of collective consumption of the flood): the appropriation of space is suspended, the perception is astonished, but the global sensation remains, calm, peaceful, immobile and sociable: the gaze is led in an infinite dilution; the rupture of everyday vision is not of the order of tumult; it is a mutation of which one sees only the accomplished character, which takes the horror away.» A flooding of the city is thus a cinematographic pretext: documentary and plastic.

In 1910 another less exceptional, on the contrary ritual event was filmed: the cycling Tour de France. Jean-Luc Godard frequently complained that the sport was badly filmed. Were these actualities of the early 20th century made by the best technicians, gifted with a more audacious eye? These admirable shaky shots taken from an automobile, this judicious framing to convey the dangerous character of a curve, this luminous rendering of the mud of the roads in

giudiziose che traducono la pericolosità di una curva, la luminosa potenza espressiva del fango delle strade del Nord (?) e il pubblico di tifosi e perditempo simili a personaggi usciti da un serial di Feuillade: tutto è avvincente in questo breve cinegiornale sportivo. E poi quel personaggio che ostruisce la visione mettendosi davanti all'obiettivo per avvertire i corridori della pericolosità di una curva se presa a velocità eccessiva: sembra dirigere la scena come un regista dirigerebbe delle comparse impegnate a imitare la Grande Boucle!

Nel 1910 il traffico di Parigi è ancora all'insegna dell'Impressionismo. Il Moulin Rouge, i Grands Boulevards, Place de la Concorde e i Grandi Magazzini vengono contemplati da vetture a cavalli che non conoscono la fretta. Sui campi da corsa e nei boschi che circondano il centro di Parigi le cuffie femminili e le tube appartengono al secolo precedente: dietro la cinepresa potrebbero esserci Manet, Degas e Renoir. Ancora quattro anni per questo secolo che secondo lo storico Carlo Ginzburg è il più lungo della storia umana e che si conclude con la Grande Guerra.

Anche il mercato coperto del Carreau du Temple offre la sensazione di un secolo che si protrae: brulichio di una folla la cui condizione di soggetto fotografico continua a sbalordire...

Il punto di vista documentario del cinegiornale registra la *modernità degna di divenire antichità*, la cattura da parte del cinema di una *bellezza misteriosa e involontaria*, per riprendere le parole di Baudelaire. Ma nel 1910 l'arte decorativa continua a rivaleggiare con la potenza della registrazione cinematografica. *Les Douze travaux d'Hercule* continua la tradizione delle figure di profilo ereditata dai vasi antichi ed è contemporaneo ai disegni di Raoul Dufy che più tardi orneranno il bestiario di Apollinaire. In pieno trionfo del cubismo il film di Emile Cohl anticipa successivi periodi grafici di Picasso anch'essi contrassegnati dal riferimento all'antichità.

Nel 1910 Louis Feuillade si distingue nel genere storico e religioso e realizza una "natività". *La Nativité* si misura con la "grande" pittura del XIX secolo e si scontra con l'irritazione del pittore Luc-Olivier Merson, il quale scopre che l'episodio del film dedicato alla fuga in Egitto copia la sua tela *Riposo in Egitto* (1880, museo Jules Chéret, Nizza). Feuillade viene denunciato per contraffazione e processato per plagio. Il caso si conclude nel 1912 con una sentenza della Camera dei ricorsi che respinge la denuncia, con grande sollievo del regista e del suo produttore. Ciò che colpisce in questo dipinto, e che Feuillade ha ripreso nel finale del suo film, è proprio lo strano incontro tra la Sfinge insensibile che volge interrogativamente lo sguardo al cielo e il Bambino che irradia luce come a darle la risposta. Nella quiete della notte, del sonno e dell'immobilità la remotissima religione dei faraoni è sostituita da un'altra fede. Con *La Nativité* il cinema prolunga la fama di questo quadro e la sua attrazione per un Egitto desertico e monumentale divenuto popolare al ritorno di Bonaparte dalla sua campagna.

La violenza della distruzione di un'"opera d'arte" – un ponte ferroviario – e il rollio delle onde incorniceranno questa selezione come pietre miliari che esprimono i registri del tempo: l'istante e la durata.

Dominique Païni e Céline Gailleurd

the North (?) and all these supportive spectators looking like people from a Feuillade serial: everything is captivating in this short sports actuality. And then this person who obstructs our vision, interposing himself in front of the lens to warn the competitors of the danger of taking a curve too fast: it is as if he were a filmmaker directing extras who are engaged in a recreation of the Tour de France!

In 1910 the traffic in Paris still bears the mark of Impressionism. The Moulin Rouge, the Grands Boulevards, la Place de la Concorde and les Grands Magasins are viewed from un-hurrying fiacres. In the racing camps and woods which surround the centre of Paris the ladies' headgear and the men's silk hats belong to the previous century: Manet, Degas and Renoir seem to have held the camera. Four more years for what the historian Carlo Ginzberg called the longest century in human history, and which only ended with the Great War.

The covered market of the Carreau du Temple affords the same sentiment of a century which prolongs itself: swarming crowds of people still stupefied to be the subjects of the camera...

The documentary viewpoint of the filmed actuality records «modernity deserving to become antiquity», the capture by the cinema of that «mysterious and involuntary beauty», in the words of Baudelaire. But in 1910 decorative art continues to compete with the cinematic power of recording. The 12 Labours of Hercules prolongs the tradition of profile figures inherited from ancient vases and is contemporary with the drawings of Raoul Dufy who would later decorate the bestiary of Apollinaire. At the height of the triumph of cubism the film of Emile Cohl anticipates the later graphic periods of Picasso, equally marked by antique reference.

*In 1919, Louis Feuillade distinguished himself in the historic and religious genre and made a «nativity». With The Nativity he matched himself against the «great» painting of the nineteenth century and found himself in conflict with the painter Luc-Olivier Merson, who charged that the episode of the film showing the flight into Egypt was an imitation of his painting *Le Repos en Égypte* (1880, musée Jules Chéret, Nice). Feuillade was charged with counterfeiting a painting and then with plagiarism. The case was stopped in 1912 when the Chambre des Requêtes non-suited the plaintiff, to the relief of the film maker and his producer.*

What is striking in this painting and which Feuillade has used in the finale of his film, is the strange meeting between the Sphinx, insensible to the eyes turned interrogatively towards heaven, and the Child radiating light as if bringing the answer. In the calm of night, of sleep and immobility, the immemorial religion of the Pharaohs is supplanted by another. With La Nativité, the cinéma extends the renown of this painting and its attraction for a desert and monumental Egypt popularised on Bonaparte's return from his campaign.

The violence of the destruction of a "work of art., - a railway bridge – and the rolling of waves will frame this selection like the markers which signify the registers of time: the instant and the duration.

Dominique Païni and Céline Gailleurd

INONDATIONS A PARIS EN 29 JANVIER 1910. FRANCE

Francia, 1910

■ Beta SP. D.: 2'22". Bn. ■ Da: Gaumont Pathé Archives, Collezione: Actualités Gaumont

PARIS

Francia, 1910

■ Beta SP. D.: 1'45". Bn. ■ Da: Gaumont Pathé Archives, Collezione: Actualités Gaumont

TOUR DE FRANCE EN 1910

Francia, 1910

■ Beta SP. D.: 3'09". Bn. ■ Da: Gaumont Pathé Archives, Collezione: Actualités Gaumont

VUES DU CARREAU DES HALLES

Francia, 1910

■ Beta SP. D.: 52". Bn. ■ Da: Gaumont Pathé Archives, Collezione: Actualités Pathé

DESTRUCTION D'UN PONT DE CHEMIN DE FER

Francia, 1910

■ Beta SP. D.: 8". Bn. ■ Da: Gaumont Pathé Archives, Collezione: Actualités Pathé

CIRCULATION A PARIS

Francia, 1910

■ Beta SP. D.: 1'03". Bn. ■ Da: Gaumont Pathé Archives, Collezione: Actualités Pathé

GROS PLAN SUR DES VAGUES

Francia, 1910

■ Beta SP. D.: 18". Bn. ■ Da: Gaumont Pathé Archives, Collezione: Journal Gaumont

LES DOUZE TRAVAUX D'HERCULE

Francia, 1910

■ Beta SP. D.: 7". Bn. ■ Da: Gaumont Pathé Archives, Collezione: Fiction Gaumont

LA NATIVITÉ

Francia, 1910

■ Beta SP. D.: 13'50". Bn. ■ Da: Gaumont Pathé Archives, Collezione: Fiction Gaumont

PROGRAMMA 5: 1910 - RACCONTO DI DUE CITTÀ PROGRAMME 5: 1910 - A TALE OF TWO CITIES

PARTE 1 / PART 1: VIENNA

a cura di / curated by **Nikolaus Wostry**

Nelle opere di von Stroheim e Max Ophüls, la Vienna imperiale della *belle époque* diventerà un cronotopo cinematografico. Lo vediamo nella realtà in questi documentari dalla collezione del Filmarchiv Austria, girati intorno al 1910; una selezione di vedute ed attualità di produzione locale e internazionale.

In the work of von Stroheim and Max Ophüls, imperial Vienna of the belle époque became a cinematic chronotope. We see it in these documentary pieces from around 1910; a selection of views and current events by local filmmakers and international productions, from the collection of the Filmarchiv Austria.

DIE ALLERHÖCHSTEN HERRSCHAFTEN DES ÖSTERREICHISCHEN KAISERHAUSES BEI DEN ENTHÜLLUNGSFEIERLICHKEITEN DES KAISERIN ELISABETH DENKMALS IM K.K. VOLKSGARTEN ZU WIEN AM 4. JUNI 1907

Austria, 1907

■ 35mm. L.: 58 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Filmarchiv Austria

VUE DE VIENNE ET CES PRINCIPAUX MONUMENTS

Francia, 1910

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 75 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Filmarchiv Austria

[DAS BAD AM GÄNSEHAUFL IN WIEN]

Austria, 1910

■ 35mm. L.: 143 m. D.: 8' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Filmarchiv Austria

DER TRAUERZUG SEINER EXZELLENZ DES BÜRGERMEISTERS DR. KARL LÜGER

Francia, 1910

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 123 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Filmarchiv Austria

TYPEN UND SZENEN AUS DEM WIENER VOLKSLEBEN

Austria, 1911

■ Prod.: Wiener Kunstfilm-Industrie ■ 35mm. L.: 103 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. ■ Da: Filmarchiv Austria

DAS PRINZREGENTENPAAR LUDWIG VON BAYERN BESICHTIGT IN BEGLEITUNG DES ERZHERZOG-THRONFOLGERS FRANZ FERDINAND DIE ADRIA-AUSSTELLUNG IN WIEN

Francia, 1913

■ Prod.: Éclair ■ 35mm. L.: 39 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Filmarchiv Austria

PARTE 2: PRAGA / PART 2 PRAGUE

a cura di / curated by **Blažena Urgošiková**

Nei Paesi cechi – storicamente la Boemia, la Moravia e la Slesia – che fino al 1918 appartennero all'Impero austro-ungarico, la gente accettò molto rapidamente il prodigio delle «vedute animate». Il 15 luglio 1896, sei mesi dopo la sua presentazione ufficiale a Parigi, il cinematografo Lumière fece la sua apparizione a Karlovy Vary. La moda di questi spettacoli portò all'aumento delle proiezioni cinematografiche, che all'inizio erano composte da brevi filmati documentari e comprendevano sempre uno o due episodi comici. I film costituivano anche una parte importante dei programmi teatrali e degli spettacoli di varietà. Diventando sempre più lunghi conquistarono una maggiore indipendenza, portando alla creazione di cinema ambulanti che nel primo decennio del XX secolo facevano il giro di villaggi e città di tutto il Paese. I programmi variavano moltissimo: i gestori degli spettacoli itineranti potevano acquistare film austriaci, tedeschi, italiani, francesi, inglesi e americani con l'aggiunta di didascalie in ceco o in tedesco (per le zone di frontiera). Il nostro programma include film dell'Archivio Cinematografico Nazionale e mette in luce la varietà degli spettacoli dell'epoca. Le rassegne stampa e le pubblicità recavano solo i titoli cechi o tedeschi, il che rende molto difficile identificarli.

Dismas Šlambor – illusionista e mago noto con il nome d'arte di Viktor Ponrepo – è entrato nella storia della distribuzione cinematografica ceca. Dopo aver viaggiato per molti anni nei Paesi cechi, il 15 settembre 1907 Šlambor fondò il primo cinema permanente di Praga, in via Karlova nella Città Vecchia. Era un personaggio straordinario: vendeva personalmente i biglietti, commentava con argute osservazioni il film proiettato, accoglieva gli spettatori con un inchino, li accompagnava ai loro posti e alla fine della proiezione li congedava. Per non trascurare un solo spettatore decise di farsi fare una fotografia mentre salutava il pubblico alla fine dello spettacolo. Gli è stato intitolato un cinema dell'Archivio cinematografico nazionale di Praga. Per celebrare il 150° anniversario della sua nascita è stata coniata una medaglia d'argento, e in occasione del 100° anniversario del Ponrepo è stato emesso un francobollo. Il Ponrepo fu l'unico cinema di Praga a proiettare film muti fino al 1936.

Anche la cinematografia ceca seguì l'esempio di Parigi. Jan Kříženecký, impiegato del tribunale di Praga, acquistò dai Lumière una macchina di ripresa e di proiezione e nel 1898, per celebrare l'Esposizione di Architettura e Ingegneria, girò un paio di documentari sui dintorni di Praga e sull'evento. Realizzò anche le prime comiche *slapstick*, proiettandole direttamente nel padiglione della Cinematografia ceca dell'Esposizione.

I Paesi cechi non erano materialmente e finanziariamente preparati a gestire l'evoluzione della produzione cinematografica. All'inizio del XX secolo Kříženecký girò documentari ed ebbe i suoi seguaci, ma non si può parlare di una produzione costante. Il vero cambiamento giunse solo nel 1910. Antonín Pech fondò la Società di Produzione di Immagini Cinematografiche di Praga, che portò poi alla costituzione della prima compagnia cinematografica ceca, Kinofa.

In Czech countries – by historical geography Bohemia, Moravia, Silesia that were till 1918 part of Austro-Hungarian monarchy, people very quickly accepted the marvel of «Made-Alive-Photographies». Exactly on 15th July 1896, half an year after the show in Paris, the Lumière cinematograph appears in Karlovy Vary. The vogue of such shows meant the ascendent of many cinema shows put together from short documentary shots, where in the end one or two comedy sketches couldn't fail. These films were ingredient part of variety and theatre programs. The fact that films took on more in length lead to gaining independence and it gave origin to numbers of itinerant cinema hallstravelling among cities and small towns all over the country in the first decade of the 20th century.

The program was very diverse, the owners of travelling shows could buy Austrian, German, Italian, French, English and American films where Czech or German intertitles were put to (for border regions). Our program, made from NFA-collection films, demonstrates the variability of that time film shows. In the press or advertisement reviews, Czech or German titles were noticed only and that is why it's very difficult to identify them. In our program it's the case of Akrobatka Lili, for example. Dismas Šlambor, a prestidigitator and magician, with art name Viktor Ponrepo, entered into the history of Czech cinematography distribution. The man who, after many years, travelling all over the Czech countries, founded on 15th September 1907 the first Prague's fixed cinema hall in Karlova Street in the Old Town. He was an exceptional character. He personally sold tickets, with witty remarks commented the plot on the projecting screen, he welcomed the audience with a bow and ushered them to their seats. After the end of the show, he said goodbye, too. Not to omit a single spectator, he decided to shoot a snap-shot of himself saying goodbye, to end the show. Commemorating this man, the Prague's archival cinema bears his name in title. A silver medal was set out to his 150th birth anniversary and to the 100th anniversary of Ponrepo, a stamp. His cinema, as the only one in Prague, showed silent films till 1936. The shooting of Czech films didn't fall behind the Paris premiere, too. In 1898, celebrating the Architecture and Engineering Exhibition, Jan Kříženecký, an employee of Prague's magistrate, who bought a Lumière's apparatus, made couple of documentary films from Prague's surroundings and from the very exhibition, as well as the first comedy slapsticks, and showed them directly in the building bearing the "Czech Cinematography" sign just at the fair ground. Czech countries, however, were not prepared adequately and financially to be able to affront the evolution of film production. Kříženecký made documentary films in the beginning of twentieth century, yes, and he had, from time to time, his followers, too, but this couldn't be regarded as a permanent and regular film production. Only in 1910 the change came. The First Prague's Cinematography Image Production of Antonín Pech was founded which again lead to the setting-up of the first Czech film company Kinofa.

LES EQUILIBRISTES GODAYOU

Francia, 1910

■ T. cec.: *Ekvilibristé*; Int.: Kioday, Godayou; Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 120 m. D.: 5' a 22 f/s. Col ■ Da: Národní Filmový Archiv

VEŘEJNÉ CVIČENÍ TELOCVIČNÉ JEDNOTY SOKOL V ČESKÉM BRODĚ. 10. ČERVNA 1910

Cecoslovacchia, 1910 Regia: Oscar Depue, B. Holme

■ T. ing.: *Public Performance of Sokol Gymnastics Organisation in Český Brod on 10th June 1910 to Celebrate Its 40 Years of Existence* ■ 35mm. L.: 155 m. D.: 7' a 20 f/s. Bn. ■ Da: Národní Filmový Archiv

LYSISTRATA OU LA GRÈVE DES BAISERS

Francia, 1910 Regia: Louis Feuillade

■ T. cec.: *Lysistrata aneb Libání zakázáno*; Int.: Renée Carl, Georges Wague; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 249 m. D.: 11' a 20 f/s. Col. Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

GIUDICE E PADRE

Italia, 1910

■ T. cec.: *Zločin otcův*; Prod.: Itala Film ■ 35mm. L.: 250 m. D.: 11' a 20 f/s. Bn. imbibito / Tint-ed. Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

LOVE AND MARRIAGE IN POSTERLAND

Stati Uniti, 1910

■ T. cec.: *Nezvyklá svadba*; Prod.: Edison ■ 35mm. L.: 109 m. D.: 5' a 20 f/s. Bn. Didascalie ceche / Czech intertitles ■ Da: Národní Filmový Archiv

THE MAGIC THREAD

Gran Bretagna, 1910 Regia: F. Percy Smith

■ T. cec.: *Začarovaná nit* ■ 35mm. L.: 95 m. D.: 4' a 20 f/s. Bn. ■ Da: Národní Filmový Archiv

PAN PONREPO SE KLANÍ

Cecoslovacchia, 1910

■ T. ing.: *Mr. Ponrepo Gives a Bow*; Int.: Viktor Ponrepo ■ 35mm. L.: 20 m. D.: 52" a 22 f/s. Bn. ■ Da: Národní Filmový Archiv

PROGRAMMA 6: 1910 - GLI STRAORDINARI VIAGGI DEL CINEMA ITALIANO PROGRAMME 6: 1910 - THE EXTRAORDINARY VOYAGES OF THE ITALIAN CINEMA

Programma e note di / Programme and notes by Giovanni Lasi

Il 16 febbraio 1910, in una serata di gala allestita presso il Teatro Vittorio Emanuele di Torino, viene presentato il film *Sul tetto del mondo – Viaggio di S.A.R. il Duca degli Abruzzi al Karakorum*; solo qualche giorno più tardi a Roma debutta, in una proiezione riservata alla stampa, *Un matrimonio interplanetario*, scritto, diretto e interpretato da Enrico Novelli.

Nonostante la coeva presentazione, la distanza siderale tra i due film è palese: *reportage* di straordinario valore scientifico e di estrema difficoltà tecnica il primo; divertente soggetto “comico-fantastico” - come lo definisce la stampa d'epoca - il secondo.

Due film sostanzialmente incomparabili.

A dire il vero, il documentario himalayano non è confrontabile con nessun'altra produzione della seppur breve storia del cinema italiano; *Sul tetto del mondo* un “colosso” di 800 m., girato in condizioni estreme dal fotografo-operatore Vittorio Sella, che filma le tappe principali di un'impresa durata oltre 8 mesi e che ha portato la spedizione italiana ai limiti del mondo conosciuto ed oltre.

Di tutt'altro tenore il film di Yambo (pseudonimo di Enrico Novelli), realizzato con i 300 mt standard di pellicola nei set degli studi romani della Latium Film, trasformati per l'occasione in spazio interplanetario, suolo lunare, ambiente marziano.

L'estraneità tra i due film è ribadita dalle modalità di fruizione in sala: se *Un matrimonio interplanetario* viene proposto al pubblico con l'ordinaria prassi di distribuzione e programmazione, il film che vede come protagonista l'esploratore di Casa Savoia

On the evening of 16 February 1910, the film Sul tetto del mondo – Viaggio di S.A.R. il Duca degli Abruzzi al Karakorum (On the Roof of the World – The Journey of His Royal Highness the Duke of Abruzzi to Karakorum) was presented at a gala screening in the Teatro Vittorio Emanuele of Turin; only a few days later, at a screening in Rome, the press was shown Un matrimonio interplanetario (An Interplanetary Marriage), written, directed and acted by Enrico Novelli.

Despite the coincidence of time, the sidereal distance between the two films is evident: the first, a reportage of extraordinary scientific value and extreme technical difficulty; the second, an amusing “comic-fantastic” subject, as the press of the time described it.

In fact the Himalayan documentary cannot be compared with any other production in the admittedly brief history of the Italian cinema up to that time; Sul tetto del mondo was a “colossus” of 800 metres, shot in extreme conditions by the cinematographer Vittorio Sella, who filmed the principal stages of an undertaking that lasted more than eight months and which took the Italian expedition to the limits of the known world and beyond.

Quite a different enterprise, the film by Yambo (pseudonym of Enrico Novelli), was made at the standard length of 300 metres of film and shot on stages in the Rome studio of Latium Film, transformed for the occasion into interplanetary space, with lunar landscapes and Martian ambiance.

The contrast between the two films is emphasised by the style

non solo è in cartellone nei cinematografi più prestigiosi della nazione, ma, di frequente, le proiezioni sono accompagnate da conferenze scientifiche che commentano l'impresa e le immagini che la documentano; nelle "prime" di Torino e Roma è lo stesso Duca degli Abruzzi ad essere principale relatore.

Nonostante la difformità di genere, di registro, di funzione e di fruizione, tra il film di Vittorio Sella e *Un matrimonio interplanetario* una consonanza di fondo esiste: si tratta di due film che hanno entrambi come soggetto un viaggio, in particolare un viaggio straordinario che si spinge oltre i limiti dell'ignoto.

Nelle note di cronaca riguardanti l'esplorazione del Karakorum come sugli opuscoli che reclamizzano il relativo film, viene ossessivamente esplicitato che la spedizione italiana ha stabilito il nuovo "record del mondo in altezza", enfatizzando la conquista da parte dell'uomo (e dell'Italia) di una meta considerata fino allora inaccessibile.

A ben vedere, ancor più estrema appare l'impresa dei personaggi di Yambo che infrangono i confini dello spazio interplanetario, spostandosi fisicamente da un pianeta all'altro e comunicando tra la Terra e Marte previa una futuribile tecnologia trasmittente.

In fondo, come il documentario di Vittorio Sella, anche *Matrimonio interplanetario* mostra al pubblico dell'epoca territori inesplorati e non solo riproponendo quelle scenografie "spaziali" di cartapesta che il film comunque trattiene da Méliès e Velle e dai loro viaggi cosmici. Pur mantenendo il registro dell'ironico e del fantastico, il film di Yambo illustra un'ipotesi di futuro che forse lo sviluppo tecnologico renderà possibile, facendo riferimento non solo alla tradizione fiabesca della *féerie*, ma piuttosto all'immaginario della letteratura proto-fantascientifica di Jules Verne. Non a caso nelle recensioni del film si parla di "radiotelegrafia tra Terra e Marte" oppure si legge: "gli spettatori troveranno la riproduzione esatta e rigorosamente scientifica di paesaggi lunari tratti con la massima accuratezza dalla celebre *Mappa Selenografica* di Beer e Moedler".

Sul tetto del mondo e *matrimonio interplanetario* sembrano essere in definitiva le due facce di una stessa medaglia, due visioni prospettiche estreme che rispecchiano un'Italia che imprudentemente si sente ormai pronta a conquistare il mondo e il futuro.

Solo il cinema italiano in parte ci riuscirà.

MATRIMONIO INTERPLANETARIO

Italia, 1910 Regia: Enrico Novelli (Yambo)

■ Sog.: Enrico Novelli (Yambo); Prod.: Latium Film ■ 35mm. L. or.: 295 m L.: 260 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian Intertitles ■ Da: Museo Nazionale del Cinema

SUL TETTO DEL MONDO

Italia, 1910 Regia: Vittorio Sella

■ T. alt.: *Viaggio di S.A.R. il Duca degli Abruzzi al Karakorum*; F.: Vittorio Sella ■ 35mm. L. or.: 800 m. L.: 676 m. D.: 33' a 18 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitle ■ Da: Museo Nazionale del Cinema ■ Restaurato dal Museo Nazionale del Cinema, dall'Eye Film Institute Netherlands e dal Festival Internazionale Film di Montagna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 1995, a partire da una copia nitrato imbibita e virata conservata dal Museo Nazionale del Cinema, acquisita nel 1960 dalla famiglia Sella. Le colorazioni sono state ricostruite con il metodo Desmet / Restored by Museo Nazionale del Cinema, Eye Film Institute Netherlands and Festival Internazionale Film di Montagna at L'Immagine Ritrovata laboratory in 1995, from a tinted and toned nitrate print preserved at Museo Nazionale del Cinema, and acquired from Sella family in 1960. Tones have been made with Desmet color

of their exhibition. While Un matrimonio interplanetario was presented to the public under normal conditions of distribution and programming, the film whose protagonist was the House of Savoy's own explorer was not only shown in the nation's most prestigious cinema theatres but the projections were often accompanied by scientific lectures commentating the enterprise and the images which documented it. At the "premieres" in Turin and Rome the principal speaker was the Duke of Abruzzi himself.

Despite the difference of genre, direction, purpose and exhibition, there is nevertheless a fundamental consonance between the film of Vittorio Sella and Un matrimonio interplanetario. Here are two films which both have as their subject a voyage, specifically an extraordinary voyage which aims beyond the limits of the unknown.

The press notices for the Karakorum exploration as well as the publicity brochure for the film obsessively explain that the Italian expedition has established a new "world record of altitude", emphasising the conquest on behalf of mankind (and of Italy) of a target till then considered inaccessible.

On reflection, the undertaking of the characters of Yambo, who break the confines of interplanetary space, physically transposing themselves from one planet to another and communicating between Earth and Mars by a precocious transmitting technology, appears even more extreme.

Essentially, like the documentary of Vittorio Sella, Matrimonio interplanetario also showed the public of the day unexplored territories, not just going back to the paste-board scenes of space of Méliès and Velle and their cosmic voyages. By maintaining the balance of the ironic and the fantastic, Yambo's film illustrates a hypothesis of the future which technological development will perhaps make possible, with reference not only to the fable tradition of the féerie but more to the proto-science fantasy of Jules Verne. Not by chance do reviews of the film speak of "radiotelegraphy between Earth and Mars"; or inform us, "spectators will find the exact and rigorously scientific reproduction of the lunar landscape, based with the utmost accuracy upon the celebrated Mappa Selenografica of Beer and Moedler".

Sul tetto del mondo and Matrimonio interplanetario appear, finally, as the two faces of the same medal, two extreme prospective visions reflecting an Italy which imprudently feels itself henceforth ready to conquer the world and the future.

Only the Italian cinema would in part succeed in that conquest.

PROGRAMMA 7: IL CINEMA ITALIANO NEL 1910: ATTORI TEATRALI, COMICI SERIALI PROGRAMME 7: THE ITALIAN CINEMA IN 1910: STAGE ACTORS, SERIES COMIC

Programma e note di / Programme and notes by Giovanni Lasi e Luigi Virgolin

Il 1910 segna il consolidamento del comparto cinematografico italiano che si rafforza sia dal punto di vista organizzativo che produttivo. Tra le novità rilevanti la costituzione della Milano Films, società nata dalle ceneri della S.A.A.F.I. – Comerio che vanta nel suo Consiglio di Amministrazione personaggi illustri dell'aristocrazia e della finanza lombarda. Non si tratta di un caso sporadico, ma piuttosto dell'avvio di una complessiva rivalutazione del *business* cinematografico da parte di quelle élites finanziarie ed economiche italiane che fino a quel momento hanno considerato il cinema come attività rischiosa, poco remunerativa e soprattutto non decorosa.

La prima conseguenza di questo nuovo corso sarà proprio il progressivo processo di nobilitazione dello spettacolo cinematografico, che nelle intenzioni delle Case di produzione dovrà sempre più costituire un'alternativa al teatro per quel pubblico borghese e colto che sino ad allora ha disdegnato le sale di proiezione.

“Films di grande arte”, “Serie artistica”, “Scene artistiche”: sono queste le frasi di lancio che campeggiano sulle pubblicità delle riviste di settore. Sull'esempio della Film d'Arte Italiana, emanazione delle francesi Pathé Frères e Film d'Art, che nel 1909 è stata costituita con il dichiarato intento di portare sullo schermo i capolavori della letteratura e della drammaturgia, tutte le altre case di produzione intraprendono nel 1910 un analogo percorso di elevazione culturale.

Questo tentativo di rivaleggiare con il teatro non si risolve esclusivamente con la trasposizione cinematografica di soggetti storici e letterari, ma anche con una maggiore cura della messa in scena e con la partecipazione ai film di grandi attori sottratti proprio alla scena teatrale.

Per la prima volta nel 1910 nei periodici specializzati compaiono con una certa insistenza i nomi di Caserini, Maggi, Guazzoni, De Liguoro, Falena, direttori artistici di prestigio che si avviano ad essere considerati garanzia di qualità e di successo. D'altro canto le case di produzione si assicurano la collaborazione di alcuni famosi interpreti teatrali dell'epoca, tra cui Amleto Novelli, Franco Liberati, Ferruccio Garavaglia e il grande Ermete Novelli, mattatore ne *La morte civile*, al fianco della giovane Francesca Bertini.

Il cinema però non si limita ad una pedissequa imitazione del teatro, ma sfrutta le peculiarità del mezzo per superare l'“antagonista” almeno dal punto di vista scenico: la possibilità di girare in esterni si rivela arma micidiale nella disputa. Grazie alla maggiore solidità finanziaria e alla migliore organizzazione produttiva, i film a soggetto storico-letterario possono essere girati in scenari reali che il teatro non può permettersi e così i castelli medievali, le ville rinascimentali, i palazzi ottocenteschi si tramutano in set cinematografici in una rincorsa all'effetto di realtà che nel 1910 farà scrivere al giornalista cinematografico Luigi Marone: “Oggi è tutto riproduzione dal vero”.

Se il cinema di finzione aspira al realismo, paradossalmente

The Italian cinema in 1910 saw the consolidation of fundamental changes that were to strengthen it both in terms of organisation and of production. Among the relevant new events was the constitution of Milano Films, a company formed out of the ashes of S.A.A.F.I-Comerio, which boasted as members of its board illustrious personalities from the aristocracy and the financial world of Lombardy. It was not a sporadic chance, but rather the mark of a complex reevaluation of the film business on the part of those Italian financial and economic élites who had hitherto considered the cinema a risky, unremunerative and above all indecorous activity.

The first consequence of this new course of events was precisely to be a progressive process of dignifying the cinema spectacle, which, in the intention of the production companies, must offer a worthy alternative to the theatre for that bourgeois and cultivated public which until this time had disdained the movies.

“Great Art Films”, “Artistic Series”, “Artistic Scenes”: these are the launching slogans which stand out in the publicity that appeared in the specialised reviews. Following the example of the Film d'Arte Italiana, the emanation of the French Pathé Frères and Film d'Art, which had been constituted in 1909 with the declared intention of bringing to the screen the masterworks of literature and drama, all the other production firms in pursued a comparable policy of cultural elevation in 1910.

This effort to compete with the theatre did not consist exclusively in transposing to the cinema historical and literary subjects, but also extended to a major concern with mise en scène and with the participation in films of great actors borrowed from the stage itself.

*For the first time in 1910 in the specialist periodicals, we find emphasis on the names of Caserini, Maggi, Guazzoni, De Liguoro, Falena, artistic directors of prestige who were beginning to be seen as a guarantee of quality and success. At the same time, the production firms ensured the collaboration of some famous stage actors of the period, Amleto Novelli, Franco Liberati, Ferruccio Garavaglia and the great Ermete Novelli, the star of *La morte civile* alongside the young Francesca Bertini.*

The cinema did not limit itself to slavish imitation of the theatre, however, but consciously exploited the particular qualities of the medium to surpass the “opponent” at least from the scenic point of view: the possibility to film on location proved the decisive weapon in the battle. Thanks to increased financial strength and improved production organisation, films on historical-literary subjects could be filmed in real-life settings which the theatre could not emulate: hence mediaeval castles, renaissance cities, nineteenth century palaces were transformed into film sets in the pursuit of realistic effects which caused the cinema journalist Luigi Marone to write in 1910: “Today everything is reproduction from life”.

If the cinema of fiction aspired to realism, paradoxically doc-

la produzione documentaria, che nel '10 è ancora assai importante, si evolve verso il pittoresco e il narrativo: i "dal vero" che esportano il paesaggio d'Italia all'estero restituiscono una visione oleografica, suggestiva, da cartolina illustrata.

Colore e scelta dell'inquadratura diventano fondamentali anche quando i documentari trattengono la funzione originaria di *reportage*, come nell'affascinante *Eruzione dell'Etna*; allo stesso modo le cronache di costume e le scene di vita cittadina acquisiscono una struttura più complessa e articolata, riproponendo schematicamente l'organizzazione narrativa del racconto.

Oltre ai cosiddetti film d'arte e alla produzione documentaria il terzo polo fondamentale della produzione italiana del 1910 è certamente quello rappresentato dalle serie comiche.

La pratica delle comiche in serie è inaugurata nel 1909 dalla Itala Film che ingaggia André Deed: il suo personaggio, Cretinetti, ha immediatamente successo e l'anno successivo l'esempio della Casa torinese viene imitato dall'intero movimento cinematografico.

Nel 1910 tutte le maggiori società di produzione possono contare sulla propria serie comica caratterizzata da un personaggio fisso: la Cines propone Cocò (interpretato prima da Pacifico Aquilanti, poi da Lorenzo Soderini) e Tontolini (Ferdinand Guillaume), l'Ambrosio lancia Fricot (Ernesto Vaser) e Robinet (Marcel Fabre), all'Aquila Films si inaugura la serie di Jolicoeur (Armando Gelsomini).

In breve tutte le Case, anche le minori, vanteranno una propria serie comica e i diversi personaggi, al contempo macchiette, maschere ed acrobati, diventano veri e propri beniamini del pubblico.

Se la produzione "d'arte" che si afferma nel 1910 conferisce al cinema italiano un inedito prestigio culturale, la configurazione seriale del genere comico è in qualche modo un ulteriore indice della maturazione strategica dell'industria cinematografica italiana che con queste serie, da un lato si assicura una continuità produttiva attraverso realizzazioni di scala e a basso costo, d'altro canto ottiene un consolidamento della visibilità del marchio con l'identificazione tra casa di produzione e personaggio.

umentary production, which in 1910 was still quite important, evolved towards the picturesque and the narrative: the "from life" of the Italian landscape exported to foreign countries acquired a vision that was oleographic, suggestive, picture postcard.

*Colour and choice of framing became fundamental equally in documentaries concerned with the original function of reportage, as in the fascinating *Eruzione dell'Etna*; in the same way the records of customs and scenes of ordinary life acquired a more complex and articulated structure, again schematically suggesting the narrative organisation of the story film.*

Alongside the so-called film d'arte and documentary, the third fundamental pole of Italian production in 1910 is certainly that represented by series comedy.

The practice of comedy series was inaugurated in 1909 by Itala Film, which engaged André Deed: his character of Cretinetti was an instant success and the following year the example of the Turin firm was imitated by the entire cinema industry.

In 1910 all the major production forms could rely on their own comedy series, characterised by a particular character. Cines offered Cocò (originally created by Pacifico Aquilanti, then by Lorenzo Soderini) and Tontolini (Ferdinand Guillaume), Ambrosio launched Fricot (Ernesto Vaser) and Robinet (Marcel Fabre), Aquila Films inaugurated a series with Jolicoeur (Armando Gelsomini).

In short every firm, even the smallest, boasted its own comic series, and the diverse characters, at the same time caricatures, "masks" (in the old commedia sense of the word), acrobats, became firm favourites with the public.

If the "Art" productions which were established in 1910 conferred on the Italian cinema an unprecedented cultural prestige, the serial form of the comic genre is in a certain way an ulterior index of the strategic maturing of the Italian cinema industry. This series production on one hand assured production continuity with films made to formula and at low cost, and on the other consolidated market visibility through the identification of the characters and the production companies.

L'ATTORE E LA REGIA / ACTION AND DIRECTION

SALOMÉ

Italia, 1910 Regia: Ugo Falena

■ Sog.: dalla *pièce* omonima di Oscar Wilde; Int.: Vittoria Lepanto (Salomè), Achille Vitti, Francesca Bertini (schiava), Laura Orette, Ciro Galvani, Gastone Monaldi; Prod.: Film d'Arte Italiana ■ 35mm. L.: 220 m. D.: 12' a 16 f/s. Pochoir / Stencil ■ Da: Deutsches Filminstitut für Filmkunde

LA MORTE CIVILE

Italia, 1910 Regia: Gerolamo Lo Savio

■ Sog.: da Paolo Giacometti (1861); Int.: Ermete Novelli (Corrado), Olga Giannini Novelli (Rosalia), Franco Liberati (Alonzo fratello di Rosalia); Prod.: Film d'Arte Italiana ■ 35mm. L.: 223 m. D.: 12' a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI National Archive, Cinémathèque Française



Didascalìa, *dida dida*

L'ITALIA DAL VERO / ITALY IN ACTUALITY FILMS

L'ERUZIONE DELL'ETNA

Italia, 1910

■ Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 121 m. D.: 7' a 16 f/s. Imbibito / Tinted ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

FEST KLEINER KNABEN IN VILLA BORGHESE AM 21. APRILE 1910

Italia, 1910?

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 128 m. D.: 7' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

GRADO E LA LAGUNA DI AQUILEIA

Italia, 1910

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 113 m. D.: 6' a 16 f/s. Col. ■ Da: BFI National Archive

I COMICI SERIALI / SERIAL COMIC ACTORS

CRETINETTI VUOL SPOSARE LA FIGLIA DEL PADRONE

Italia, 1910

■ Int.: André Deed (Cretinetti); Prod.: Itala ■ 35mm. L.: 95 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique

TONTOLINI SPOSO

Italia, 1910

■ Int.: Ferdinand Guillaume; Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 120 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. ■ Da: BFI National Archive

IL DUELLO DI ROBINET

Italia, 1910

■ Int.: Marcel Fabre Prod.: Ambrosio; ■ 35mm. L.: 110 m. D.: 6' a 16 f/s. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca Nazionale, Museo Nazionale del Cinema ■ Restauro eseguito nel 2010 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato. Imbibito conservato alla Cineteca Nazionale / Print restored from a positive nitrate at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2010

PROGRAMMA 8: VOI SU, VOI GIÙ PROGRAMME 8: UPPER REACHES, LOWER DEPTHS

Programma e note di / Programme and notes by Mariann Lewinsky

PARTE 1: CITTÀ-CAMPAGNA / POVERI-RICCHI PART I: TOWN-COUNTRY / RICH-POOR

EXCURSION DANS LES ABRUZZI

Francia, 1910

■ T. ted.: *Ausflug in die Abruzzen*; Prod.: Eclipse
■ 35mm. L.: 104 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive ■ Restaurato nel 2010 dalla Cineteca di Bologna e dal BFI National Archive presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato proveniente dalla collezione Joye conservato presso il BFI / Restoration carried out by Cineteca di Bologna and BFI National Archive at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2010, from a nitrate positive held in Joye's collection and deposited at BFI

Nel cinema del 1910 vengono rappresentati in maniera non edulcorata i rapporti di classe – i mondi separati della città e della campagna e quelli tra ricchi e poveri. I turisti arrivano dalla città e trovano folcloristici gli abiti delle donne e i lavori di campagna. Ma invece di scalare a fatica le montagne per guadagnarsi da vivere, sono trasportati sui muli, si divertono, e siedono su slitte trainate sul pietrisco dagli uomini del posto.

In the cinema of 1910 class relations, the divided worlds of town and country, of rich and poor are shown raw and unvarnished. Tourists arrive from the city and find the women's costumes and rural occupations picturesque. But they do not have to struggle up the mountains to earn their living and instead are led up on mules, for fun, and sit in sledges for the local men to drag them down over the scree.

MATER DOLOROSA

Francia, 1910 Regia: Louis Feuillade

■ Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 179 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■

Da: Eye Film Institute Netherlands

La povera coppia ha molti bambini e una delle bambine assomiglia alla figlioletta morta della coppia benestante di turisti. I ricchi offriranno ai poveri dei soldi in cambio della bambina.

A poor couple have many children and one of the little girls resembles the dead daughter of well-off tourists. The rich couple offer money for the child.

COMMENT LES PAUVRES MANGENT A PARIS

Francia, 1910

■ T. ted.: *Wie die Armen in Paris Essen*; Prod.: Pathé (No. 3569) ■ 35mm. L.: 84 m. D.: 4'30" a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive

Metà documentaristico, metà recitato da attori, questo film della Pathé ci guida dai poveri della propria città, Parigi. "Il povero, che il più delle volte si aggira come temibile clochard in tanti racconti contemporanei, qui si trova immerso in una miseria di tutt'altro taglio. Alcune di queste immagini risvegliano in noi il un piccolo choc di realtà, lo stesso che si prova quando si mette a confronto una stampa modesta con una fotografia di Jean Eugène Atget" (Roland Cosandey, *Welcome Home, Joye!* "Film um 1910", 1993, p. 62)

Half documentary and half staged with actors, this film takes us to the poor in Pathé's own city, Paris. «Poverty, which – usually in the person of a scary tramp – haunts so many contemporary tales, has now ceded its place to wretchedness of a very different character. Some of these

*images give us the same kind of little shock at seeing reality as one might when holding a cheap colour print up against a photograph by Jean Eugène Atget.» (Roland Cosandey, *Welcome Home, Joye!* "Film um 1910", 1993, p. 62)*

BÉBÉ VEUT IMITER ST. MARTIN

Francia, 1911 Regia: Louis Feuillade

■ T. ted.: *Fritzchen spielt Schutzpatron*; Int.: René Dary; Prod.: Gaumont ■ 35mm. L.: 145 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: BFI National Archive

Louis Feuillade girò nel 1910 i primi cinque titoli della serie Bébé con il piccolo René Dary (alias Clément Mary, 1901-1974) realizzandone nel 1911 altri quaranta (!). Nel 1913 Feuillade sostituisce la sua prima star-bambino con un nuovo bambino di cinque anni – René Poyen alias Bout-de-Zan.

Quando ci imbattiamo in René Dary ne *Goto, l'île d'amour* di Walerian Borowczyk del 1968 barcolliamo tra vecchio e nuovo in un baratro frastornante.

In 1910 Louis Feuillade shot the first five films of his Bébé series, starring little René Dary (alias Clément Mary, 1905-1974), with another forty to follow in 1911. In 1913 Feuillade replaced his first child star with a new five year-old, René Poyen alias Bout-de-Zan.

When we meet René Dary again in Borowczyk's 1968 Goto, l'île d'amour, we stagger, dazed, into the chasm between old and new.

PARTE II: LA VALSE APACHE (IN ONORE DI AFGRUNDEN) PART II: LA VALSE APACHE (IN HONOUR OF AFGRUNDEN)

Quale film ci viene subito in mente quando pensiamo al 1910? Al primo film di Asta Nielsen, *Afgrunden*. È stato mostrato varie volte durante le ultime edizioni de "Il Cinema Ritrovato". Al suo posto mostriamo tre film che mettono in scena la *Valse Apache*, un ballo in voga nei varietà dal 1908. La danza del gaucho in *Afgrunden* ne è una variante. A chi si interessa del il ciné-vaudeville raccomandiamo la tesi di ricerca *Histories of Fame and Failure* di Annette Förster (2005, pp. 194-205).

What film leaps to mind when you think of 1910? Afgrunden, of course, Asta Nielsen's first film, seen several times in recent editions of Il Cinema Ritrovato. In its place we offer three films featuring the Valse apache, a favourite dance on the variety stage since 1908. The gaucho dance in Afgrunden is one variant. For those interested in ciné-vaudeville we would like to recommend Annette Förster's thorough research Histories of Fame and Failure (2005, pp 194-205).

BÉBÉ APACHE

Francia, 1910 Regia: Louis Feuillade

■ T. ted.: *Fritzchen schwört* ■ 35mm. L.: 159 m.
D.: 8' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German
intertitles ■ Da: BFI National Archive

Bébé e sua sorella Lili soccorrono il padre che è stato picchiato da dei banditi. Si travestono da piccoli *apaches*, si infiltrano nella banda dei criminali e tendono loro una trappola.

Bébé and his sister Lili come to the aid of their father, who has been beaten up by bandits.

They disguise themselves as young apaches, infiltrate the underworld gang and lure them into a trap.



Didascalìa, *dida dida*

LA VALSE CHALOUPEE

Francia, 1908 Regia: Paul Henry Bourguet

■ Estratto da *L'Empreinte ou La Main rouge* (1908); T. alt.: *Valse apache*; T. it.: *La Valz dei teppisti*; Int.: Mistinguette, Max Dearly; Prod.: Le Film d'Art ■ 35mm. L.: 38 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Stampato a partire da una copia 28mm / Printed from a 28mm

Mistinguett e Max Dearly danzarono l'originale *Valse chaloupée* nell'estate del 1908 al *Revue du Moulin* e quasi contemporaneamente Maurice Mouvet fece la sua apparizione assieme alla partner Leona al Maxim. Questo numero vive di una propria forza erotica e di una violenza esplicite – viene mostrato come un magnaccia-Apache maltratta, durante il litigio, una prostituta-Gigolette.

La *Danza dei teppisti* appare in svariati film degli anni Dieci e ha avuto una lunga carriera anche sui palcoscenici del varietà. (Speriamo che il film venga accompagnato dalla composizione originale di Charles Dubourg su motivi di Offenbach).

Mistinguett and Max Dearly danced the original Valse chaloupée in the summer of 1908 in the Revue du Moulin, and

at almost the same time Maurice Mouvet danced it with his partner Leona at Maxim's. The number is animated by an explicit eroticism and violence: we see an apache pimp mistreating a prostitute-gigolette during a quarrel. Mistinguett appeared in several films of the 1910s and also had a long career in variety. (We are hoping that the film accompaniment will be the original score composed by Charles Dubourg, based on themes from Offenbach)

LA TOURNÉE DES GRAND DUCS

Francia, 1910 Regia: Yves Mirande

■ Int.: Polaire, Maria Fromet, Gaston Sylvestre, Armand Numès; Prod.: S.C.A.G.L./ S.A.P.F. (No. 3485) ■ 35mm. L.: 178 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Cinéma-mathèque Française

Una coppia di borghesi va a divertirsi in una spelonca per conoscere gli eccitanti bassifondi parigini. Uno spassoso, veritiero backstage e meta-film: la *Valse Chaloupée* era esattamente questo, una produzione teatrale per un pubblico di

ceto medio. I ruoli incivili legittimano e affascinano ciò che di incivile accade. La cantante, danzatrice *fantaisiste* e attrice Polaire (Emilie Marie Bouchaud, 1874-1939) si esibì nella danza degli apaches anche a New York nel 1910. Il suo marchio distintivo: un incredibile vitino da vespa che si diceva misurasse 14 pollici (36 cm). Non siamo riusciti a individuare eventuali aventi diritti per l'opera di Yves Mirande, sceneggiatore del film, ma siamo disposti a ricevere le loro richieste.

A bourgeois couple visit a low dive to have some fun and observe the Paris underworld. A witty and accurate backstage story and a self-referential metamovie. The Valse chaloupée was exactly this: a stage production for the middle class, with bohemian role-playing legitimising the explicit sexuality and violence of the show. The singer, dancer and actress Polaire (Emilie Marie Bouchaud, 1874-1939) also performed the apache dance in New York in 1910. She was distinguished by an unbelievably tiny waist of, supposedly, only 14 inches (36 cm). We could not find the rightholders of Yves Mirande's work, but we are ready to face their request.

ADDIO 1910 / FAREWELL 1910

LÉONTINE EST INCORRIGIBLE

Francia, 1910

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 117 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cinéma-mathèque Française

Ancora Léontine, eroina comica del 1910, qui più cattiva che mai. Altre persone "incorreggibili" stanno già pensando ai programmi dell'anno venturo.

Léontine again (Betty in Great Britain and the USA), heroine of one of the comic series starting in 1910; and she is behaving worse than ever. Other people are incorrigible too, already planning programmes for next year.


SANTA LUCIA

Italia, 1910

■ Prod.: Ambrosio ■ 35mm. L.: 97 m. D.: 5' a 16 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

"Or che tardate / bella è la sera / spira un aurette / fresca e leggiere / Venite all'agile / barchetta mia! / Santa Lucia, Santa Lucia"

"Serenade across the water / can't you hear it soft and low / a tale of love that lovers used to sing / long ago"



SENZA PAURA,
SENZA
PARAGONE:
LE DONNE
AVVENTUROSE
DEL MUTO

*Fearless and peerless:
adventurous women of the silent screen*

Programma e note di / *Programme and notes by*

Monica Dall'Asta e Mariann Lewinsky

con ringraziamenti particolari a / *with special thanks to*

**Bryony Dixon, Claudia Gianetto, Annette Förster,
Elif Rongen Kaynakçı, Kim Tomadjoglu**

Continua il viaggio alla scoperta dell'espressione femminile nel cinema muto. Dopo le pioniere italiane, dopo la "forza irresistibile" delle attrici comiche e delle suffragette (felicitemente trasformata, grazie alla Cineteca di Bologna, in uno splendido DVD), torniamo a esplorare i percorsi della rappresentazione e della soggettività femminile per mettere a fuoco, questa volta, il motivo del coraggio e dell'avventura.

L'avventurosa delle donne era grande all'inizio del secolo scorso. Essendo da poco sfuggite al perimetro esclusivo delle mura domestiche e avendo appena conquistato la possibilità di muoversi nella sfera pubblica, le donne nuove di primo Novecento erano animate dalla più grande curiosità e da un fortissimo desiderio di autonomia ed esperienza. Accanto alla scoperta di nuove competenze e capacità produttive legate all'attività lavorativa, vi era la scoperta di impensate potenzialità del corpo, del piacere di muoversi, viaggiare, fare sport: insomma di una dimensione *fisica* della vita che fino a quel momento era stata ritenuta strettamente riservata agli uomini.

L'aspetto forse più sorprendente di questa mutazione è il modo in cui riverbera contemporaneamente su larga parte del globo, dall'Europa occidentale alla Russia, dagli Stati Uniti alla Cina (e infatti vorremmo includere spiritualmente nel programma: *Red Heroine*, uno dei tanti film d'azione al femminile girati nel periodo muto a Shanghai, improponibile quest'anno per mille motivi, ma senz'altro da candidare per una prossima edizione). Spie trasformiste e ladre sportive, amazzoni e acrobate, donne forti e forzute: il programma che presentiamo – realizzato grazie a un'esemplare collaborazione tra gruppi di lavoro del Dipartimento di Musica e Spettacolo e della Cineteca di Bologna, con il sostegno della rete Women and Film History International, nonché di Biblioteca delle Donne, Associazione Orlando e Circolo Alice Guy – offre un caleidoscopio di figurazioni della donna avventurosa d'inizio secolo come mai prima d'ora è stato possibile vedere: tutte immagini di una femminilità in movimento, in transizione dalle convenzioni del vecchio mondo alle promesse di una modernità ancora da inventare.

Monica Dall'Asta

"Adventurous women", or where we continue on our journey of discovery of women's expression in silent cinema. After examining the work of women film pioneers in early Italian cinema, and the "irresistible force" of comic actresses and suffragettes (successfully released, just in these days, thanks to the Cineteca di Bologna, as a beautiful DVD), we keep investigating women's representations and female subjectivity in early cinema, by focusing, this time, on the motifs of courage and adventure.

The outset of the last century saw women's adventurous spirit come to the fore. Having just escaped their domestic restraints and conquered the possibility of inhabiting the public sphere, the New Women of early 20th century were animated by great curiosity and a strong desire for autonomy and experience outside the home. As women joined the workforce, they discovered new levels of competency and productive capacity, and learnt how to explore the unprecedented potential now conquered by the feminine body, through the love of movement, travelling and sports: a physical dimensions of life previously reserved exclusively for men.

Perhaps the most surprising aspect of this development is the way it reverberated throughout the globe, from Western Europe to Russia, from the United States to China (and here we would like to evoke, at least in spirit: Red Heroine, one of the many female action films that were made in Shanghai during the Twenties, this year an impossible title for many reasons, but certainly a candidate for future retrospectives). Quick-changing spies and athletic thieves, amazons, acrobats, and muscle women are the leading heroines of this program. The product of an exemplary collaboration between work groups of DMS-Università di Bologna, Cineteca di Bologna, and Women and Film History International), the program offers a kaleidoscopic representation of early 20th century adventurous women such as was never seen before. Filmic images of a femininity in movement, in transition from the order and conventions of the older world to the promise of a modernity yet to be invented.

Monica Dall'Asta

PROGRAMMA 1: L'AVVENTURA DELLA VITA PROGRAMME 1: THE ADVENTURE OF LIFE

WORKS AND WORKERS OF DENTON HOLME

Gran Bretagna, 1910

■ Prod.: North of England Film Bureau ■ 35mm.
L.: 90 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No
intertitles ■ Da: BFI National Archive

Scena di strada di fronte a una fabbrica e all'uscita lavoratrici, lavoratori, bambini. Possiamo immaginarci così il cinema del 1910 e il suo pubblico, entrambi socioevolli, e dotati di senso del divertimento.

Street scene in front of a factory: male and female workers, and children. We can picture the cinema and cinema-goers of 1910 in a similar mould, with an innate sense of fun and companionship.

LA DOCTORESSE

Francia, 1910 Regia: Georges Monca

■ Int: Mistinguett, Charles Prince (Rigadin);
Prod.: S.C.A.G.L. ■ 35mm. L.: 120 m. D.: 6' a 16 f/s.
Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da:
BFI National Archive

Mistinguett fu per decenni un'acclamata *étoile* del palcoscenico parigino prima di divenire anche una grande attrazione nei film Pathé. In queste vivaci commedie, il suo partner comico è spesso il tonto Rigadin. Qui è una dottoressa molto impegnata, sposata con Rigadin. Deve prendere una decisione a cui vengono costrette solo le donne: quella di scegliere tra la professione e l'amore.

Mistinguett, celebrated vedette of the Paris music hall, was a great asset for Pathé. Her comedy partner in films is often the dopey Rigadin. In this film she is a busy doctor who has to make the choice which faces only women: love or career.

ŽENŠČINA ZAVTRAŠEVO DNYA

Russia, 1914 Regia: Petr Dardynin

■ T. ing.: *The Woman of Tomorrow*; T. ol.: De vrouw; Scen.: Aleksandr Voznesensky; F: Boris Savelyev; Int: Vera Yureneva (Nora), Ivan Mozzuchin (Robert), Maria Morskaya, Praskovja Maksinova, Vitold Polonskii, Aleksandr Vyubov; Prod.: Chanžonkov & Co. ■ 35mm. L. or.: 1075 m. L.: 795 m. D.: 40' a 18 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Eye Film Institute Netherlands

Nora Alsen è un medico condotto estremamente serio e competente, che offre sempre un valido aiuto ai suoi pazienti. È anche una nota femminista, che nelle sue conferenze rivendica parità di diritti per le donne. Il suo fidanzato, Robert Hartung, si sente trascurato e tradito dall'illimitata devozione al lavoro di Nora e inizia così una relazione segreta con Nelly, una cameriera. Mentre Nora sta progettando il suo matrimonio, Nelly dà alla luce il figlio di Robert. Poiché Nelly non si riprende, Nora, che è un'esperta ginecologa, va a visitarla. L'inatteso faccia a faccia con la verità costringe Nora a riconsiderare le priorità della sua vita.

Vera Yureneva, forse più nota per la sua carriera teatrale, interpreta in maniera formidabile questo ruolo, scritto per lei dal marito Aleksandr Voznesensky, celebrato commediografo e sceneggiatore.

Nora Alsen is a very competent and dedicated family doctor, whose patients never call on her in vain. She is also a renowned feminist, who gives lectures about equal rights for women. Her fiancé Robert Hartung feels neglected by Nora's unlimited dedication to her work and begins a secret affair with Nelly, a waitress. While Nora is still making plans to marry Robert, Nelly gives birth to his child. As Nelly does not get better, Nora, a qualified gynaecologist, is called on for help. This unexpected confrontation with the truth forces Nora to

reconsider her priorities in life. Vera Yureneva (perhaps better known for her stage career) gives a very strong performance in this role, which was specially written by her husband Aleksandr Voznesensky, who was a famous playwright and screenwriter in Russia.

ŽENŠČINA ZAVTRAŠEVO DNYA (2)

Russia, 1915 Regia: Petr Dardynin

■ T. ing.: *The Woman of Tomorrow*; Int: Vera Yureneva; Prod.: Chanžonkov ■ 35mm. L.: 600 m. D.: 30' a 18 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Gosfilmofond

Grazie ai colleghi del Gosfilmofond possiamo presentare anche la seconda parte (purtroppo incompleta) di *Zenscina zavtrasnego dnja* (un sequel del 1915 in cui non compare Mozzuchin): la dottoressa va a vivere con l'amante del suo ex-marito e la loro bambina, discute la tesi e si dichiara all'uomo di cui si è innamorata.

Thanks to our colleagues from the Gosfilmofond we are able to screen the surviving (incomplete) copy of Woman of Tomorrow Part 2, a 1915 sequel in which Mozhukhin does not appear: the woman doctor moves in with her former husband's lover and their little daughter, defends a dissertation, and proposes to a man.

A SANGUE FREDDO: JOSETTE ANDRIOT SANG-FROID: JOSETTE ANDRIOT

EPISODIO 1: COMPLICE EFFICACE/ EPISODE 1: ACCOMPLISHED ACCOMPLICE

ZIGOMAR PEAU D'ANGUILLE

Francia, 1913 Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

■ Int.: Josette Andriot; Prod.: Eclair D 35mm. L.: 940 m. D.: 45' a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

Il terzo e ultimo *Zigomar* di Victorin-Hippolyte Jasset (dopo *Zigomar* del 1911 e *Zigomar contre Nick Carter* del 1912) è senza dubbio il migliore della serie internazionale di successo e ricca di repliche sul bandito Zigomar (Alexandre Aquillère). E' forse dovuto al fatto che La Rosaria, sua complice, dà figura marginale sia passata al ruolo di eroina? Già all'inizio della prima parte (*La Résurrection de Zigomar*) la snella e affascinante silhouette di Andriot, vestita del suo catsuit nero, scivola fuori da una bara mentre noi subiamo il contraccolpo di quella fascinazione ben oltre l'ultima inquadratura del film. Il suo ultimo sorriso malvagio ci svela infatti quanto piacere lei provi nel saper trasformare il suo arresto nell'occasione per umiliare ancora una volta il detective Broquet e prenderlo in giro. Perché, non c'è cella al mondo che possa fermare chi, come lei, riesce a rubare un tesoro pieno di soldi travestita da danzatrice orientale in compagnia di un elefante addestrato (*L'Eléphant Cambrioleur*) ed è in grado di saper usare aeroplani e materiali esplosivi in incognito camuffata da elegante turista (*Le Brigand de l'air*). Di conseguenza, Jasset, fa di questa trasformista e imprevedibile bandita l'eroina della sua serie successiva, la camaleontica e inafferrabile spia Protéa. Victorin-Hippolyte Jasset ha iniziato il lavoro di questo serial

per Éclair nel 1908 con Nick Carter (sei brevi episodi ogni due settimane) e l'ha portato avanti fino alla sua precoce morte del 1913.

“Tutte le storie del cinema innalzano inni di gloria a Louis Feuillade, ma scarno e superficiale è il ricordo di Victorin Jasset, che, prima del regista di *Fantômas* (1913) e dei *Vampires* (1915-1916) aveva portato sullo schermo le avventure e di *Zigomar* e di *Protea*, film che, rispetto ai tormentoni di Feuillade, avevano il pregio di informare costantemente gli spettatori, attraverso abbondanti iniezioni di autoironia, che quanto stavano vedendo sullo schermo era pura fantasia, una gioiosa presa in giro delle misteriose avventure che invece Feuillade, con seriosa compunzione, gabellava come fossero reali” Vittorio Martinelli, *Le dive del silenzio*, 2001, p. 16

Jasset's third and last Zigomar film (after Zigomar 1911 and Zigomar contre Nick Carter 1912) is without a doubt the best of this series – which was as successful internationally as it was important historically. Was the reason, perhaps, that La Rosaria (Josette Andriot), accomplice of the bandit Zigomar (Alexandre Aquillère), had been promoted from her secondary role to the lead? At the very beginning of the first part (La Résurrection de Zigomar), Andriot, in a black cat-suit, glides out of a coffin; a slim, mesmerising silhouette. And we remain mesmerised, long after the last shot of the film. For her final, wicked smile shows us how much she is going to

enjoy turning imprisonment into an opportunity to hoodwink Detective Broquet and make a fool of him yet again. For no prison cell in the world is likely to detain for very long a woman who, dressed as an oriental dancer, can deploy a trained circus elephant to rip out and make off with a safe full of cash (L'Eléphant cambrioleur) or, disguised as an elegant tourist, handle explosives and aeroplanes (Le Brigand de l'air). So Jasset made the shape-shifting, elusive bandit-heroine the eponymous star of his subsequent series, the protean shape-shifter, the elusive spy Protéa. Victorin Jasset began working in the series format in 1908 with Nick Carter (six short episodes, shown at two-weekly intervals) and continued with it until his untimely death in 1913.

All film histories have sung the praises of Louis Feuillade, while only a faint and superficial memory of Victorin Jasset remains. But he was the first to bring to the screen, well before Feuillade's Fantômas (1913) and Les Vampires (1915-1916), the thrilling adventures of Zigomar and of Protéa. These films, suffused with generous amounts of self-irony, had a wonderful knack of telling audiences that everything they saw on the screen was pure fantasy, joyfully, playfully poking fun at the mystery adventures that Feuillade directed with such serious, heavy-handed and punctilious realism. Vittorio Martinelli, Le dive del silenzio, 2001, p. 16

Episodio 2: Divine in divisa/ Episode 2: Divine in Uniforms

LA FIANCÉE RECALCITRANTE

Francia, 1909

■ Int.: Mistinguett; Prod.: S.C.A.G.L. ■ 35mm. L.:

185 m. D.: 9' a 16 f/s. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Eye Film Institute Netherlands

A Mistinguett non piace il fidanzato che ha scelto per lei il padre, fugge mimetiz-

zandosi con l'uniforme del ragazzo d'albergo e finisce per incontrare un uomo che le piace.

The fiancé Mistinguett's father has in

mind is not to her liking. She runs away, in the uniform of a hotel bellboy, and finds one better suited to her tastes.

[JEANNE LECURE]

Italia, 1910

■ 35mm. L.: 140 m. D.: 8' a 16 f/s ■ Da: BFI National Archive

Gara di magnanimità. Una giovane donna coraggiosa si traveste da soldato, viene catturata e infine liberata poco prima che avvenga l'esecuzione dell'ufficiale nemico che lei, in precedenza, aveva galantemente lasciato evadere.

Rivals in magnanimity: a brave young woman disguises herself as a soldier and is taken prisoner. Shortly before she is to be executed, she is rescued by the enemy officer whom she had previously helped to escape.

LA PLUS BELLE CONQUÊTE DE LA FEMME C'EST LA CITROËN

Francia, 1920 Regia: Robert Lortac

■ Prod.: Publi-Ciné ■ 35mm. L.: 23 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn. ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

PROTÉA

Francia, 1913 Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

■ F.: Lucien Andriot; Int: Josette Andriot (Protéa), Lucien Bataille (L'Anguille) Charles Krauss (Barone di Nyborg) Henri Gouget (M. de Robertsau); Prod.: Eclair ■ 35mm. L.: 1056 m. D.: 50'

a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French inter-titles ■ Da: Cinémathèque Française

Josette Andriot non aveva certo il profilo delle "prime attrici" d'anteguerra. Scritturata nel 1910 da Jasset per le sue qualità di cavallerizza, si rivelò di volta in volta campionessa di nuoto e acrobata, prima di dar prova di disponibilità illimitata nel ruolo di Protéa. Si trattava di un personaggio che rivoluzionava la tradizione dell'avventura, la cui espressione passava di solito attraverso un eroe di sesso maschile. Dovuta incontestabilmente a Jasset, l'innovazione doveva essere perfezionata in seguito da Feuillade. Il film d'azione ne uscì rinvigorito. Gli americani appresero la lezione: nei serial che lanciano dal 1915 alla conquista della Francia, affidano regolarmente il ruolo principale a una donna: Pearl White, Ruth Roland, Helen Holmes, Juanita Hansen....

La prima avventuriera del cinema muto, nel 1913, è dunque Protéa. Tre anni prima della comparsa di Mata Hari e Martha Richard, è la prima eroina di un nuovo genere, che non si chiama ancora „film di spionaggio“, ma film patriottico“. È una Mata Hari che oltre a saper ballare ha imparato a domare le belve feroci e a lanciarsi nel vuoto al volante di un'auto, una Martha Richard che oltre a saper pilotare un aereo ha imparato a saltare da un ponte in fiamme a bordo di una bicicletta.

Prodotto e distribuito dalla casa Eclair nel settembre 1913, *Protéa* rappresenta l'apoteosi di un'attrice fin qui usata da Jasset in ruoli sì notevoli ma troppo furtivi per poterle conferire quello statuto divistico che avrebbe poi ben dimostrato di meritare. Il successo di questo primo film della serie si deve tanto al genio di Jasset quanto alla personalità della giovane attrice. (Francis Lacassin, in *La Persistence des images*, 1998, p 36)

*Josette Andriot (1886-1942) did not, of course, have the looks of a typical pre-First World War romantic lead. But, hired by Jasset in 1910 for her riding skills, she revealed her other accomplishments – as a champion swimmer and acrobat, as the occasion demanded – before demonstrating her utter versatility in the character of Protéa. This part was to overturn the traditional adventure genre which – be it novel or cinema – was usually embodied in a male hero. This innovation was indisputably the brainchild of Jasset, even if Feuillade would perfect it in *Les Vampires*, and would bring new life to the subject matter of action films. The Americans would learn from it: in the serials they launched from 1915, to rival French production, they would always give the lead to a woman: Pearl White, Ruth Roland, Helen Holmes, Juanita Hansen.. (...)*

Thus Protéa, in 1913, was the first adventure heroine of the silent cinema. Three years before Mata Hari and Marthe Richard came on the scene in real life, she was the first female spy, the first heroine of what was not yet called the “film d'espionnage” but the “film patriotique”. She was a Mata Hari who, as well as dancing, had learned to tame wild beasts and take off from a terrace in a speeding car, a Marthe Richard who, as well as flying a plane, had mastered the art of jumping, on a bicycle, across a bridge in flames. Produced and then distributed by Éclair in September 1913, Protéa signalled the apotheosis of an actress whom Jasset had until now used in roles which were notable but too discreet to qualify her for the stardom she would prove worthy of. The success of the first Protéa was as much due to the genius of Jasset as to the personality of the young actress. (Francis Lacassin)

EPISODIO 3: VIAGGIO ATTRAVERSO LE RAZZE E I GENERI EPISODE 3: TRAVELLING THROUGH RACES AND GENDERS

LE CHÂTIMENT DU SAMOURAI

Francia, 1910

■ Int: Udagawa, Kawamura; Prod.: The Japanese Film / S.A.P.F. ■ 35mm. 181 m. D.: 9' a 16 f/s

■ Da: Cinémathèque Française

Dopo aver fondato nel 1908 la società affiliata S.C.A.G.L., la Pathé Frères costituì altre succursali. Film d'Arte Italiana e Le Film Russe avviarono la

produzione rispettivamente in Italia e in Russia con personale prevalentemente locale. *Le Châtiment du samourai* fu la prima opera accertata di The Japanese Film, marchio che fino al 1917 produsse una cinquantina di film. I drammi di

The Japanese Film, girati in Europa impiegando attori giapponesi in tournée in Occidente, sono testimonianze uniche dell'ondata di *japonisme* che a quei tempi travolse l'Europa e documentano il teatro giapponese in una fase di modernizzazione.

After Pathé Frères set up its subsidiary S.C.A.G.L. in 1908, it went on to open others. Film d'Arte Italiana and Le Film Russe went into production in Italy and Russia respectively, employing mostly local staff. Le Châtiment du samouraï was the first authenticated work of The Japanese Film, a brand which would generate about fifty films in the years to 1917. The Japanese Film dramas, shot in Europe using Japanese actors on tour over here, are unique records, testifying to the wave of japonisme that was sweeping Europe at the time and documenting the Japanese theatre in an age of modernisation.

LA DANSEUSE DE KALI

Francia, 1913 Regia: Victorin-Hippolyte Jasset

■ T. alt.: *Le collier de Kali* ■ Int.: Josette Andriot (Kali), Marise Dauvray (Henriette Darsac), Charles Krauss (Charles Darsac), Camille Bardou (Doura), Simone Genevois (Simone);

Prod.: Éclair ■ 16mm. L.: 278 m. D.: 38' a 16 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Collezione Hiroshi Komatsu

Victorin-Hippolyte Jasset morì all'ospedale di rue Antoine-Chantin il 22 giugno 1913. Come il precedente *Protea*, il suo ultimo film *Le Collier de Kali* uscì postumo. Temi quali l'avventura, il crimine e la vendetta vengono sviluppati attraverso splendide immagini composte pittoricamente. L'esotismo dell'ambientazione orientale e gli interni ricchi di decorazioni sono costanti estetiche dell'opera di Jasset e costituiscono il fascino principale di questo film. Il ricco avventuriero Charles Darsac asseconda i capricci della moglie Henriette. La donna apprende da un articolo di giornale che in India è stata scoperta la statua della dea Kali e vuole a tutti i costi la preziosa collana della dea. Cedendo ai suoi desideri Charles salpa per l'India e ruba la collana. La dea è protetta da una baiadera chiamata anch'essa Kali che segue Charles Darsac fino in Francia e tenta di recuperare il gioiello rubato. L'esotica ambientazione indiana, la trappola e gli animali feroci sono elementi sensazionali che rendono emozionante l'atmosfera del film. La fredda bellezza di Josette Andriot è straordinaria. La piccola Simone Genevois interpreta la figlia di Darsac. Hiroshi Komatsu

*Victorin-Hippolyte Jasset died in the hospital at rue Antoine-Chantin on June 22, 1913. Like his previous film *Protea*, his last film, *Le Collier de Kali*, was released posthumously. Themes such as adventure, crime and revenge are developed in pictorially composed, beautiful images. The exoticism of the oriental environment and the decoratively-filled indoor spaces are coherent aesthetic characteristics of the work of Jasset, and the greatest charm of this film. A rich adventurer, Charles Darsac, indulges his wife Henriette. She reads an article in a journal, reporting the discovery of the statue of goddess Kali in India. She wants to obtain the necklace containing a valuable jewel which adorns this statue. To please his whimsical wife, Charles sails to India and steals the necklace. A bayadere whose name is also Kali protects the goddess. She follows Charles Darsac to France and tries to regain the stolen necklace. The exotic environment of India, the trap and the wild beasts, all these sensational elements give thrilling aspects to this film. The cold beauty of Josette Andriot is terrific. Little Simone Genevois plays the role of the daughter of Darsac. Hiroshi Komatsu*

LA BUONA, LA BELLA E LA CATTIVA: ATTRICI ITALIANE CONTRO IL MALE THE GOOD, THE BAD AND THE BEAUTY: ADVENTURES OF ITALIAN ACTRESSES

VITTORIA O MORTE!

Italia, 1912

■ F.: Segundo de Chomón; Int: Berta Nelson (Blanche); Prod.: Itala Film ■ 35mm. L. or.: 1295 m. L.: 827 m. D.: 40' a 18 f/s. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Eye Film Institute Netherlands / Museo Nazionale del Cinema

Un importante segreto militare, l'ingenua figlia di un generale, un avventuriero senza scrupoli: nel 1913 gli stessi elementi che in *Ma l'amor mio non muore!* servono a rivisitare il melò romantico, in *Vittoria o morte!* si prestano al lancio sugli schermi italiani di un nuovo modello di donna ben lontana dai languori borelliani. La giovane Blanche, per salvare l'onore del

padre e vendicarsi del falso corteggiatore che l'ha ingannata, non esita a gettarsi nel più spericolato degli inseguimenti che la vedranno affrontare a testa alta cielo, acqua, terra e fuoco. La donna moderna, che Blanche rappresenta, si lancia dall'aereo direttamente in mare aperto, scampa contemporaneamente a un incendio e a un naufragio, affronta rocamboleschi inseguimenti in auto e, soprattutto, non teme di usare fascino e seduzione per raggiungere i propri scopi. Al suo fianco il miliardario Wilkinson, principe azzurro al passo coi tempi che al fascino del titolo nobiliare sostituisce quello più pragmatico del denaro, appare un comprimario piacevole ma decisamente sottomesso all'energia inarrestabile della compagna.

Il film, oltre che per il brio della protagonista, conquista per il ritmo e la varietà di spunti avventurosi, impreziositi dalla perizia del grande "mago degli effetti speciali" Segundo de Chomón, qui alle prese con i riflessi infuocati e le scene di panico nella spettacolare sequenza dell'incendio della nave. Gli esterni ariosi e i movimenti di macchina assecondano con efficacia le peripezie della protagonista. Il campo lungo di un cielo terso, stavolta, non fa da sfondo al bacio finale ma al rombo del decollo di un aereo. La copia restaurata è stata acquisita dal Museo Nazionale del Cinema di Torino nel 1992. L'intervento è stato realizzato dal Nederlands Filmmuseum di Amsterdam a partire da una copia nitrato imbibita con

didascalie olandesi della collezione Jean Desmet.

Stella Dagna, Claudia Gianetto

An important military secret, the innocent daughter of a general, an adventurer without scruples: using the same elements that in Ma l'amor mio non muore! produce a kind of romantic melodrama, Vittoria o Morte!, also from 1913, brings to the Italian screens a new type of woman – one that is far from the Borelli-style languor. Young Blanche will stop at nothing to save the honor of her father and take revenge upon the false admirer who deceived her, come hell or high water. The modern woman that Blanche represents dives from the airplane straight into the ocean, escapes fire and a shipwreck, faces neck-breaking car chases and is never afraid of using seduction to achieve her ends. By her side is millionaire Wilkinson, Prince Charming in step with modern times where the lure of nobility is replaced with a more pragmatic fascination with wealth; he is a charming sidekick, but decidedly secondary to the irresistible energy of his female companion. Fast-paced and full of adventure stunts, the film is enhanced by a number of truly spectacular scenes contrived by Segundo de Chomón, great "magician of special effects," most notably in the panic-filled sequence of the burning of the ship. Camera movements follow Blanche closely through her adventures, often in airy exterior locations. A long shot of a clear sky this time is a background not to the final kiss but to the roaring take off of an airplane.

The restored copy of Vittoria o Morte! was acquired by the Museo Nazionale del Cinema in 1992. The restoration was done by the Amsterdam Nederlands Filmmuseum, from an original nitrate imbibed print with intertitles, from the Holland Theater of the Jean Desmet collection.

Stella Dagna, Claudia Gianetto)

La giovane contessa Bianca Alberti è avvicinata da una spia straniera, che si finge conte al fine di impadronirsi di certi documenti segreti custoditi da suo padre. Dopo essere stata drogata e derubata, la giovane, resasi conto del raggio, si mette all'inseguimento della spia noleggiando un biplano e lanciandosi poi in mare

per raggiungere il piroscampo del fuggitivo. Raggiuntolo, viene però sopraffatta, legata e imbavagliata sul piroscampo che va in fiamme; ma riesce a salvarsi e a continuare l'inseguimento anche grazie all'aiuto di un gentiluomo di cui ottiene la collaborazione e l'amore riuscendo alla fine a riportare in patria i documenti e salvare così l'onore del padre.

Uno dei rari film che vedono comparire in un ruolo principale l'attrice Berta Nelson, che rivela qui un'interpretazione sorprendente, in cui sfodera tutte le doti di una costituzione atletica fuori del comune. Nel vederla in azione in questo scatenato, pirotecnico inseguimento si rimpiange che il cinema italiano non le abbia dato maggiori occasioni di esprimere suo talento. Gli spettacolari effetti speciali del grande Segundo de Chomón, uniti alla sorprendente vitalità di questa attrice dimenticata, fanno di *Vittoria o morte* uno dei più straordinari film d'azione del cinema muto, non solo italiano.

The young countess Bianca Alberti is accosted by an aristocratic stranger, in reality a foreign spy who plans to steal certain secret documents which are in the custody of Bianca's father. When she wakes up, having been drugged and robbed, she realises the deception and starts to pursue the spy, renting a biplane and jumping from it into the sea to reach the fugitive's motorboat. But once on the boat she is overwhelmed, bound and gagged, and the criminal sets fire to the boat. Bianca manages to save herself and to continue the pursuit. In the end, thanks also to a gentleman who offers his help and love, she returns to her home country with the documents, thus saving her father's honour.

One of the rare films in which we can admire Berta Nelson in the leading role. The actress gives a convincing performance, flaunting her outstanding talent and athletic body in the course of the thrilling pursuit. The spectacular special effects of the great Segundo de Chomón, combined with the energy and charm of this little-known and forgotten Italian actress, make Vittoria o morte one of the most surprising action films of all – not just the Italian – silent cinema.

LA PRINCIPESSA STRANIERA

Italia, 1914 Regia: Maurizio Rava

■ Int.: Francesca Bertini, Mary-Cléo Tarlarini, André Habay; Prod.: Celio Film ■ 35mm. L. or.: 1070 m. L.: 570 m. D.: 31' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

Questa volta la spia cattiva e straniera è una donna, i documenti sono dei piani di costruzione di un sottomarino, del cui furto viene sospettato ingiustamente l'ingegnere Waldor. Francesca Bertini, ne interpreta la dedita moglie Helene, ma viene offuscata da Mary Cléo Tarlarini nelle vesti della efferata principessa Silestra. La cattiva priva di scrupoli spara a raffica attorno a sé nel salone, innescando alla fine del film un grande fuoco per uccidere la bella. Il salvataggio all'ultimo istante. Nella collezione della BFI è stata ritrovata e identificata tre mesi fa questo diva-film con tratti di un film d'avventura e d'azione e una grandiosa antagonista, in una versione incompleta - la seconda metà con il finale incluso.

This time the evil foreign spy is a woman and the documents are blueprints for a new submarine. Francesca Bertini as Helene, the self-sacrificing wife of wrongly-suspected submarine engineer Waldor, is upstaged by Mary-Cléo Tarlarini as the criminal Princess Silestra. The unscrupulous baddie rains bullets around the lounge and starts a magnificent final conflagration intended to kill the beauty. Cue last-minute rescue. The second half of this – a diva film with the features of an action adventure and a great villainess – was found and identified in the BFI collection.

RAGAZZE CUOR DI LEONE: LE EROINE DEL FILM SERIALE AMERICANO *DAREDEVIL GIRLS: SERIES AND SERIAL QUEENS*

A cura di / Curated by **Monica Dall'Asta**

Sanno correre e cavalcare, guidare automobili e motociclette, aeroplani, all'occorrenza locomotive e mongolfiere, perfino sommergibili. Sanno nuotare, saltare, arrampicare, domare belve feroci e, quando serve, fare a pugni con avversari anche molto più grossi di loro. Sanno sparare, affrontare coccodrilli e piovre assassine, sopravvivere alle prove più dure, assalire il nemico, lanciarsi nel vuoto. Sono le eroine del film seriale americano, una schiera di giovani donne senza paura che, quasi all'improvviso, all'inizio degli anni Dieci si lanciano alla conquista degli schermi, rinnovando una settimana dopo l'altra le loro imprese impossibili, i rischi febbrili, i *perils* e gli *exploits*, e insieme a questi la partecipazione ansiosa e appassionata del loro pubblico.

Pearl White, Helen Holmes, Helen Gibson, Grace Cunard, Mary Fuller, Juanita Hansen, Ruth Roland e ancora Mary Walcamp, Kathlyn Williams, e si potrebbe continuare: i nomi delle *serial queens* si contano a dozzine, sorgendo come una collettività immaginaria da una stagione irripetibile, all'insegna dell'energia e della temerarietà femminile. Nei loro film indossano i panni di investigatrici e giornaliste, avventuriere, telegrafiste pronte a tutto per fermare una locomotiva fuori controllo, agenti segrete, soldatesse, esploratrici. Con i loro corpi frenetici in continuo movimento, sono proiezioni fantastiche dei sogni di una nuova generazione di donne che comincia a conoscere l'emancipazione grazie al lavoro, a essere economicamente indipendente, autonoma nelle scelte di consumo e anche sempre più consapevole dei propri diritti politici.

Protagoniste di un mutamento sociale di portata epocale, le donne di questo periodo si riconoscono nelle immagini iperboliche e mutevoli di una Donna Nuova che circola largamente sulla stampa e sui palcoscenici popolari, sulle pagine dei *dime novels* e naturalmente anche sullo schermo. Ma vi è tutto un circuito o un sistema di connessioni che fa sì che le stesse attrici che al cinema si fanno ammirare per la loro "grazia acrobatica" (Delluc), per la loro baldanza e il gioioso ottimismo, poi si rivolgano al loro pubblico dalle pagine dei giornali popolari, offrendosi come modelli di una nuova femminilità: si affermano come personalità pubbliche, ovvero come dive, e nei loro interventi prendono parte esplicita in favore di una nuova concezione della vita femminile, dichiarando esplicitamente il diritto delle donne allo sport e alla salute, alla creatività, alla responsabilità professionale, e anche non di rado schierandosi in favore della causa femminista.

Il programma che presentiamo offre alcuni passi scelti dalla vastissima produzione di alcune di queste attrici, con una particolare attenzione per quelle attive presso la Kalem. Rispetto alla sua consistenza originaria, la produzione del film seriale americano è oggi ridotta a un numero limitato di titoli che sopravvivono in condizioni quasi sempre lacunose. Quasi nessun serial degli anni Dieci è giunto completo fino a noi e ancora molto poco si è fatto in termini di restauro. Ma anche nel più piccolo frammento è possibile ritrovare il guizzo rigenerante che animò questa irripetibile stagione. Monica Dall'Asta

They can run and ride horses, drive cars and motorcycles, airplanes, and - if need be - even locomotives and hot air balloons, submarines. They can swim, jump, climb mountains, tame wild animals and when necessary get into fist fights with much bigger adversaries than themselves. They can shoot, tackle crocodiles and killer-octopuses, survive difficult trials, attack enemies, and launch themselves into space. They are the heroines of the American serial, fearless young women who suddenly conquered the screens at the beginning of the 20th century. Weekly, their devoted public watched them experience the most perilous exploits, waiting anxiously for their audacious escapes from any sort of obstacles. Pearl White, Helen Holmes, Helen Gibson, Grace Cunard, Mary Fuller, Juanita Hansen, Ruth Roland, Mary Walcamp, Kathlyn Williams and dozens other "serial queens" emerged as a powerful collective fantasy

at a time that marked a discovery of energy and temerity for women. In their films they are journalists and secret agents, adventurers, plucky telegraph operators always ready to stop a runaway train, secret agents, soldiers, explorers. With their frantic bodies in continuous motion, they are fantastic representations of the dreams projected by a new generation of women workers and spectators - those women who had began to know emancipation thanks to a job, financial independence, autonomy in consumer choices, and who were ever more conscious of their political rights too.

Protagonists of momentous change, period women admired themselves in the hyperbolic and shifting images of the New Woman widely circulated in the press, on the pages of dime novels and, naturally, on the screen. In this context, not only the "serial queens" were admired on screen for their "acrobatic grace," for their public boldness, and joyous optimism (Delluc), but they addressed their public from the pages of popular magazines, offering themselves as models of a new femininity. Asserting themselves as public personalities (that is, as stars), they gave a significant contribute to the creation of a new concept of the ruole of women, by championing women into sports and their right to a healthy life, defending their creative potential and their professional talents, and often also explicitly supporting the feminist cause. This program offers a peek into the vast production of some of these actresses, with special attention for those who worked at Kalem. Only a very small number of titles from the 1910s have survived. Almost none of the serials that are still extant have survived in complete form, and very few have been restored. But even in the smallest fragment it is still possible to discover the regenerating energy of this unique period.

Monica Dall'Asta



THE LIGHTNING RAIDER – EP. 13: THE WHITE ROSES

Stati Uniti, 1919 Regia: George B. Seitz

■ Int: Pearl White, Warner Oland ■ 35mm. L.: 198 m. D.: 10' a 18 f/s ■ Da: Library of Congress

The Lightning Raider è una ladra mascherata che ruba al solo scopo di appagare il suo gusto del brivido e infatti si diverte soprattutto a restituire il bottino dopo averlo sottratto. Purtroppo nel corso delle sue avventure si imbatte nell'odioso Wu Fang (Warner Oland), un malvagio esponente della malavita cinese, che ne fa il bersaglio di mille trappole potenzialmente mortali. Inutile dire che Pearl ne esce sempre senza un graffio e pronta a una nuova impresa. In questo frammento i presupposti femministi del suo personaggio vengono esplicitati nella scena in cui piomba nella stanza dove i membri di una Società di Antropologia stanno discutendo in merito alla "inferiorità della cavità cerebrale nella donna" e con impagabile ironia li mette a tacere, nei panni di un delizioso Angelo della Vendetta.

The Lightning Raider is a masked thief who robs just for the thrill of it and finds it even more interesting to restore the stolen loot to the legitimate owners. Unfortunately during one of her exploits she encounters the odious Wu Fang (Warner Oland), an evil member of the Chinese underworld who makes her the target of a thousand potentially life-threatening traps. Obviously Pearl always escapes them without a scratch, ever ready for new adventures. In this segment her character's feminist subtext becomes explicit in a scene where she drops into a room in which the members of an anthropological society are discussing the "inferiority of the cerebral brain cavity of women" and with priceless irony puts these ideas to rest as a delicious Avenging Angel.

THE FURTHER ADVENTURES OF THE GIRL SPY

Stati Uniti, 1910 Regia: Sidney Olcott

■ Scen. e int.: Gene Gauntier; Prod.: Kalem ■ 35mm. Bn. D.: 14' a 16 f/s ■ Da: Library of Con-

gress. BFI National Archive per concessione di Women Film Pioneers Project

THE GIRL SPY BEFORE VICKSBURG

USA, 1910 Regia: Sidney Olcott

Scen. e int.: Gene Gauntier; Prod.: Kalem ■ 35mm. D.: 14' a 16 f/s. Bn ■ Da: Eye Film Institute Netherlands

Prima che il fenomeno del serial esplodesse sugli schermi americani con il successo di *What Happened to Mary* (1912), *The Adventures of Kathlyn* (1913) e *The Perils of Pauline* (1914), alcune serie avevano già cominciato a sfruttare l'attrattiva esercitata da personaggi di giovani donne eroiche e sprezzanti del pericolo. Tra le prime vi fu la *Girl Spy* di Gene Gauntier, eroina della Guerra Civile, realmente straniente nella sua capacità di passare dal vaporoso candore di un abito a crinolina a un travestimento maschile per eseguire in incognito ordini vitali, che le valgono gli elogi dei generali.

Gene Gauntier era entrata alla Kalem nel 1906 e in breve ne era diventata la figura di riferimento, nota come la "Kalem Girl". Sceneggiatrice di una trentina di film, e regista di almeno uno di essi (*The Grandmother*, 1909), fu anche ideatrice del personaggio della ragazza-spia e delle avventure seriali che ne derivarono (in tutto quattro episodi, dal primo del 1909, *The Girl Spy: An Incident of the Civil War*, all'ultimo del 1911, *A Hitherto Unrelated Incident of the Girl Spy*). Nella sua autobiografia ricorda come il suo personaggio fosse sempre pronto a compiere "azioni difficili e talvolta pericolose... Ero una ragazza del Sud travestita da ragazzo del '61. Fu un successo fenomenale e gli esercenti reclamavano un seguito. Cominciò così la prima serie cinematografica, che proseguì per due anni, fino a quando, stanca di lividi e di cadute e senza più idee per nuove avventure, la feci sposare e feci finire la guerra. E pensavo che sarebbe stata la fine. Invece no! La richiesta si fece di nuovo sentire e fui costretta a riprendere ancora una volta l'intrepida fanciulla in *A Hitherto Unrelated Incident of the Girl Spy*"

Before the phenomenon of serial cinema exploded across the American screens with such epochal successes as What Happened to Mary (1912), The Adventures of Kathlyn (1913), and The Perils of Pauline (1914), some series films had already begun to exploit the attraction of young, heroic women confronting danger. Among the first was Gene Gauntier's Girl Spy, a heroine of the Civil War, striking in her ability to go from the frothy innocence of a crinoline dress to a male disguise in order to perform, incognito, vital missions that are praised by the General.

Gene Gauntier was hired at Kalem Studios in 1906, and shortly after she became known as the "Kalem Girl." The writer of more than 30 films, and the director of at least one of them (The Grandmother, 1909), she also created the character of the girl-spy in a series of four adventure episodes, which started in 1909, with The Girl Spy: An Incident of the Civil War, and continued until a last release in 1911, A Hitherto Unrelated Incident of the Girl Spy. In her autobiography, Gauntier recalls how her character was always ready to do, "difficult and sometimes dangerous stunts... I played a Southern girl disguised as a boy of '61. It made a tremendous hit and exhibitors wrote in for more. Thus began the first series made in films, and I kept them up for two years until, tired of sprains and bruises and with brains sucked dry of any more adventures for the intrepid young woman, I married her off and ended the war. And I thought this would be the finish. Not so! The demand for them still came in and I was compelled to come back with one called A Hitherto Unrelated Incident of the Girl Spy."

RUTH ROLAND, KALEM GIRL

Stati Uniti, 1912

■ Int.: Ruth Roland, Johnny Brennan; Prod.: Kalem ■ 35mm. D.: 6' a 16 f/s ■ Da: BFI National Archive

Anche Ruth Roland, dopo Gene Gauntier, fu pubblicizzata con il nome di Kalem Girl e come lei si specializzò in un tipo di recitazione dinamico, ma ancor più

decisamente atletico e sportivo. In questo film promozionale è mostrata mentre tira con il fucile, cavalca al galoppo, guida una canoa e si appresta a montare su un aeroplano. In realtà per Ruth Roland il successo arrivò con il passaggio alla Universal e l'uscita, nel 1915, del serial *The Red Ace*.

Ruth Roland was the new Kalem Girl who came to the front after Gene Gauntier. Like Gauntier, she specialized in a dynamic, and even more decidedly athletic style of acting. In this short promotional film she is shown while shooting a gun, riding a galloping horse, peddling a canoe, and jumping on an airplane. True success, anyway, was to come to Ruth Roland only with her move to Balboa Studios (Pathé) and the release of the The Red Ace (a 15 episode serial) in 1915.

HANDS UP! (TRAILER)

Stati Uniti, 1918 Regia: Louis Gasnier, James W. Horne

■ Prod.: Astra ■ 35mm. D.: 7' a 16 f/s ■ Da: UCLA

In questo breve film promozionale destinato agli esercenti assistiamo ad alcuni momenti tipici di *Hands Up!*, uno dei maggiori successi di Ruth Roland, probabilmente perduto. L'attrice è presentata in una serie di notevoli acrobazie, che le valsero un elogio addirittura commosso da parte di Louis Delluc.

This short promotional film addressed to the exhibitors, offers some topical moments from Hands Up!, one of Ruth Roland's greatest successes, most likely lost. The actress performs a series of impressive acrobatics that gained truly moved praise from Louis Delluc.

THE HAZARDS OF HELEN - EP. 26: THE WILD ENGINE

Stati Uniti, 1915 Regia: J. P. McGowan

■ Int.: Helen Holmes, Leo D. Maloney; Prod.: Kalem ■ 35mm. D.: 14' a 16 f/s. Bn ■ Da: Library of Congress

Nei 119 episodi che compongono la lunga serie delle sue avventure, estremamente popolari tra il 1914 e il 1917, Helen è un'impavida telegrafista che s'è data il compito di vegliare sulla sicurezza della ferrovia, intervenendo ogni volta che serve per proteggere vagoni passeggeri o treni merci da disastri incombenti, regolarmente provocati da bande di malfattori. Il personaggio fu lanciato da Helen Holmes con la complicità del marito, il regista di origine australiana J. P. McGowan. Sceneggiatrice e co-regista di molti titoli, Holmes affermò una volta che solo scrivendo da sé i copioni dei suoi film poteva esser certa di poter poi eseguire, durante le riprese, quegli *stunts* da brivido che erano la sua passione. Dopo la sua partenza dalla Kalem, per fondare col marito una nuova casa di produzione, il ruolo passò alla sua

controfigura, Helen Gibson, un'artista del rodeo già da tempo attiva come cascatrice nella prima industria hollywoodiana. Con le sue eccellenti doti acrobatiche, la sostituita non fece rimpiangere l'originale, mentre Helen Holmes continuò a proporre varianti del personaggio in diversi serial di notevole successo.

In the 119 episodes that compose the long series of her adventures, Helen is a plucky telegraph operator who has willingly charged herself with the task of looking after the safety of the railroad, intervening at every time to protect passenger wagons or freight trains from impending disasters caused by bands of criminals. Launched by Helen Holmes with the help of her husband, director J. P. McGowan, the character of Helen was extremely popular between 1914 -1917. Screenwriter and co-director of many episodes of this and other series and serials, Holmes once declared that only by writing her own scripts she could really be certain she would have a chance to perform the thrilling stunts that were her passion.

After she left Kalem to found with her husband an independent company, the role was given to her stand-in, Helen Gibson, a rodeo artist who had already been active as a stunt woman in Hollywood. With Gibson's excellent acrobatic skills and lively presence, the new Helen was quite successful in replacing the original, while Holmes went on recreating her character in several more films and serials.

ASTREA E ALTRE STELLE ATLETICHE ASTREA AND HER ATHLETIC SISTERS

LE SORELLE BARTELS

Italia, 1910

■ T. alt.: *Le due sorelle*; Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 74 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn. Senza didascalie / No intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nell'ambito di un progetto congiunto della Cineteca di Bologna, American Film Institute e Library of Congress presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2004 / Restored

within a joint project by Cineteca di Bologna, American Film Institute and Library of Congress at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2004

Nuovi ed eleganti esercizi di acrobatismo eseguiti dalle atletiche sorelle Bartels.

New and elegant acrobatic numbers by the athletic Bartels sisters

FILMENS VOVEHALS (RACCOLTA)

Danimarca, 1923

■ Prod.: Filmfabriken Danmark; Int.: Emilie Sannom ■ 35mm. L. 153 m. D.: 8' a 16 f/s. Imbityto / Tinted. Didascalie norvegesi / Norwegian intertitles f/s ■ Da: Danish Film Institute

Emilie Sannom (1886-1931) era una

rompicollo danese: sott'acqua o nell'aria, su un filo o su una pala di mulino, l'attrice era sempre eroica e atletica. I suoi abiti e i suoi cappelli fioriti subirono tutte le prove immaginabili: scalate, discese in corda doppia, improbabile inseguimento di un cowboy fin dentro un sottomarino, acrobazie su un aereo in volo. Questa attrice dal sangue freddo è rimasta nella memoria del cinema danese conquistandosi la fama di temeraria.

La scelta è tratta da: Pigen Fra hidalgo fyret (1914), Dilligencekusken fra San Hilo (1914), Zigo (1914), For Barnets skyld (1915), Panopta 2 (1918), Panopta 4 (1919); *scene di paracadutismo da La fanciulla dell'aria (I 1923)*

Emilie Sannom (1886-1931) was a Danish daredevil, and whether beneath the water or in the air, on a wire or the sail of a windmill, she was always fearless and athletic. Her dresses and flowery hats suffered from every ordeal imaginable: climbing, abseiling, the improbable chasing of a cowboy all the way to a submarine, acrobatics on a plane in full flight. This cool actress has remained in the memory of Danish cinema as the "death-dodger".

The compilation is made up from: Pigen Fra hidalgo fyret (1914), Dilligencekusken fra San Hilo (1914), Zigo (1914), For Barnets skyld (1915), Panopta 2 (1918), Panopta 4 (1919); *the Parachute scenes from La fanciulla dell'aria (I 1923)*

[L'ULTIMA FIABA]

Italia, 1920 Regia: Ferdinand Guillaume (Polidor)

■ T. fr.: [*Astrea*]; Sog., Scen.: Ferdinand Guillaume; F.: Guido Serra; Int.: *Astrea (Astrea)*, Ferdinand Guillaume (Birillo), Nello Carotenuto, Teresita Reiter, Matilde Guillaume, Vezio Pescucci, Alberto Monti, Natale Guillaume; Prod.: Polidor-film; Distr.: UCI ■ 35mm. L.: 1184 m. D.: 58' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Astrea è un forzuto al femminile, molto sportiva e aggressiva in divisa (tipo Baden Powell) o anche in abito da sera se l'occasione lo richiede. Ha come aiuto e domestico Polidor. Salva una bambina, erede di un signore ricchissimo, che è stata rapita da uno zingaro di nome Tuffer e dalla sua complice, una dama aristocratica che vuole mettere le mani sull'eredità.

I quattro film interpretati dalla misteriosa *Astrea*, donna-Maciste la cui biografia rimane avvolta nell'ombra, appartengono al filone atletico-acrobatico del cinema muto italiano, insieme ai film di Linda Albertini, Ethel Joyce, Gisa-Liana Doria, Piera Bouvier e altre ancora. La particolarità del film è il suo situarsi tra il genere avventuroso e quello comico, in bilico tra i due personaggi che detengono le redini dei differenti registri recitativi: *Astrea* è la protagonista del dramma, mentre Birillo, interpretato da Polidor, con le sue buffe movenze provoca l'ilarità del pubblico.

La copia francese rinvenuta agli Archivi Francesi porta il semplice titolo *Astrea*, però la trama non corrisponde a *Justizia*, la prima produzione della coppia *Astrea - Polidor*, distribuita all'estero con grande successo sotto il titolo *Astrea*, la nostra identificazione come *L'ultima fiaba* è ancora una ipotesi di lavoro.

La nostra ricerca negli archivi ha portato alla luce molto materiale fin'ora sconosciuto, come due spettacolari frammenti di un nitrato nella collezione dell'Eye Film Institute Netherlands, ora in restauro. Si tratta di circa 320 metri di *Sansone e la ladra di atleti* (1919), con Linda Albertini nei panni della bandita Sansonette e il fuoriclasse storico del ciclismo italiano, Costante Girardengo.

Astrea is a female Strongman, very sporty and aggressive in uniform (Baden Powell style) or even in evening dress if the situation demands it. Polidor is her assistant and servant. She saves a child, heir to a very rich gentleman, who has been snatched by a gypsy named Tuffer and his accomplice, an aristocratic lady who wants to get her hands on the child's inheritance. The four films played by the mysterious Astrea, a female Maciste whose biography

so far remains a mystery, belong to the athletic-acrobatic school of Italian silent cinema, alongside the films of Linda Albertini, Ethel Joyce, Gisa-Liana Doria, Piera Bouvier and others. The singularity of the film is its situation between the adventure genre and the comic, in the balance between the two characters who hold the reins of the different acting registers: Astrea is the protagonist of the drama, while the comic activity of Birillo, played by Polidor, provokes the hilarity of the public. The French print of the film restored by the Archives françaises du film du CNC carries the simple title Astrea but the plot does not correspond to Justizia, the first film of the Astrea-Polidor partnership, distributed abroad with great success under the title Astrea. Our identification as L'ultima fiaba (The Last Fable) remains for the moment a working hypothesis. Our research in the archives has brought to light much hitherto unknown material, including two spectacular fragments of a nitrate print in the collection of the Eye Film Institute, Netherlands, currently being restored. This constitutes some 320 metres of Sansone e la ladra di atleti (Samson and the lady who steals athletes) (1919), with Linda Albertini as the woman bandit Sansonette and the legendary Italian cycling champion, Costante Girardengo.

IL PROGETTO NAPOLI/ITALIA E IL CINEMA DELL'EMIGRAZIONE

*The Naples/Italy Project and cinema
of emigration*



Programma a cura di /
Programme curated by
Elena Correr e
Luigi Virgolin

Napoli è una sinecdoche, è il luogo geografico e mentale che riassume meglio di ogni altro un territorio, il Meridione, l'Italia intera. Gli anni della nascita del cinema sono gli stessi della grande emigrazione italiana, e Napoli, per uno di quei cortocircuiti di cui il cinema è capace, con il suo immaginario e il suo deposito secolare di miti e riti, si fa veicolo dell'identità italiana in tutto il mondo.

Napoli è una sinecdoche anche nel senso che il cinema muto napoletano è *in potentia* un'altra storia del cinema italiano. Nonostante le migliori premesse – un humus fertile per la pratica dello spettacolo e della rappresentazione, una covata di talenti artistici e imprenditoriali, un patrimonio letterario e musicale formidabile, un mercato internazionale – alle manifatture napoletane mancherà presto il retroterra industriale necessario

Naples is a synecdoche: it is the geographic and mental place which better than all others sums up a territory, the South, all Italy. The years of the birth of cinema coincide with those of the great Italian emigration, and by one of those short-circuits of which the cinema is capable, Naples, with its image and its secular store of myths and rites, makes itself the vehicle of Italian identity in all the world.

Naples is a synecdoche also in the sense that the Neapolitan silent cinema is in potentia another history of the Italian cinema. Despite the best premises – a fertile humus for the practice of spectacle and performance, a brood of artistic and entrepreneurial talents, a formidable literary and musical heritage, an international market - Neapolitan manufacture lacked the industrial background to develop with sure planning, and the existence of the city was to



Didascalìa, *dida dida*

per svilupparsi con sicura progettualità, e le vicende della città saranno condannate a una condizione di marginalità periferica perpetuata dalla storiografia.

Infine, è la Napoli di Vittorio Martinelli, che con un fiuto e una determinazione inarrivabili si era messo sulle tracce dei tanti fili che compongono la storia cinematografica partenopea.

Queste le fondamenta alla base del progetto *Napoli/Italia*, che nasce dalla presenza presso la Cineteca di Bologna di fondi filmici e documenti inediti legati alla città partenopea e al territorio campano: il fondo Vittorio Martinelli, il fondo Fausto Correr, il fondo Leda Gys, depositato da un altro grande napoletano, Goffredo Lombardo.

Questi materiali costituiscono un patrimonio visivo, sicuramente unico, da cui attingere per ragionare sulla forza dell'immaginario napoletano e sull'importanza della città partenopea nella costruzione dell'identità italiana.

I tre programmi presentati sono il frutto di alcune delle riflessioni più urgenti scaturite dal lavoro sui materiali documentali delle collezioni napoletane. Il percorso parte dalla presentazione di una selezione di titoli restaurati del fondo Correr, recentemente ritrovati, e continua lungo due direttive fondamentali di ricerca: la tradizione del vedutismo e gli echi del *Grand Tour* da una parte, il solco tracciato dalle rotte della migrazione dall'altra.

be condemned to a condition of periferic marginality perpetuated by historiography.

Finally it is the Naples of Vittorio Martinelli, who with a keen nose and unparalleled determination pursued the tracks of the many threads which make up the history of Neapolitan cinema.

This is the basis underlying the project Naples/Italy, which originated from the presence in the Cineteca di Bologna of filmic archives and unpublished documents linked to Naples and the Campanian region: the archives of Vittorio Martinelli, Fausto Correr, and Leda Gys, deposited by another great Neapolitan, Goffredo Lombardo.

These materials represent a unique visual heritage, certainly unique, from which to draw in order to study the power of the Neapolitan image and the importance of the city in the construction of the Italian identity.

The three programmes presented are the fruit of some of the most urgent reflections inspired by work on the documentation of the Neapolitan collection. The journey starts from the presentation of a selection of titles restored from the Correr collection, recently rediscovered, and continues through two fundamental directions of research: the tradition of vedutism and the echoes of the Grand Tour on one side and the path traced by the course of migration on the other.

NAPOLI/ITALIA: IL PITTORESCO / NAPLES/ITALY: THE PICTURESQUE

Programma a cura di / Programme curated by **Luigi Virgolin**

Quando gli operatori Lumière discendono la penisola per immortalare nelle loro vues Napoli e il Meridione, compiono l'ultimo Grand Tour vedutista del XIX secolo, si accingono cioè a fissare una rappresentazione della città potenzialmente mobile e in trasformazione, ma che nella realtà dei fatti è il calco di un patrimonio iconografico codificato e storicizzato che affonda le radici nella pittura e in particolare nel genere del vedutismo.

L'esigenza di riprodurre l'esperienza emozionale ed estetica del *Grand Tour*, viaggio di iniziazione delle élite europee in Italia e itinerario obbligato per letterati ed artisti, è alle origini della nascita stessa del vedutismo, che nel Seicento si dà un soggetto autonomo e diventa un genere. La tradizione paesaggistica si divide così tra la pittura di paesaggio classica di ispirazione storico-mitologica e la veduta, che privilegia i conglomerati urbani e il panorama topograficamente accurato. Il pittoresco, ulteriore evoluzione del genere e debitore di entrambe queste forme di rappresentazione, cristallizza un immaginario visivo e culturale partenopeo che nutre tanta fotografia dell'Ottocento fino ad influenzare il cinema delle origini.

Napoli e i suoi abitanti rappresentano l'esemplare della natura primitiva e selvaggia, inaccessibile a qualunque progresso della civiltà e incarnata dalla forza distruttrice del Vesuvio. Destano un enorme interesse i siti archeologici di Ercolano e Pompei, testimonianze dell'antica grandezza della classicità. La popolazione di Napoli è vivisezionata per tipi umani in un'operazione a metà tra lo studio etnografico e la tassonomia

When the Lumière cameramen descended the peninsula to immortalise in their vues Naples and the South, they embarked upon the last vedutist Grand Tour of the nineteenth century. They set out to capture a representation of the city potentially mobile and in transformation, but which in factual reality follows the model of an iconographic patrimony, codified and historicised, firmly rooted in painting and in particular the genre of vedutism.

The need to reproduce the emotional and aesthetic experience of the Grand Tour, a journey of initiation in Italy for the European elite and the a obligatory itinerary for writers and artists, is at the origin of the very birth of vedutism, which in the seventeenth century gave itself an autonomous subject and became a genre. The landscape tradition thus divided itself between the painting of classical landscape of historical-mythological inspiration, and the veduta, which privileged urban conglomerates and the topographically accurate panorama. The picturesque, the final evolution of the genre, indebted to both these forms of representation, crystallised a Parthenopean visual and cultural image which nourished so much photography of the 19th century before influencing the early cinema.

Naples and its inhabitants represented the exemplar of primitive and savage nature, inaccessible to any progress of civilization and incarnated by the destructive force of Vesuvius. Enormous interest was awakened in the archaeological sites of Herculaneum and Pompei, testimonies of the ancient grandeur of classicism. The population of Naples was vivisected into human

lombrosiana. Sono questi alcuni degli stereotipi che concorrono a costruire e a definire l'identità napoletana.

Non si tratta tuttavia soltanto del secolare travaso di *topoi* da una forma d'arte a un'altra, dalla pittura alla fotografia in studio e 'dal vero', al cinematografo. Lo scarto qualitativo è il passaggio dalla dimensione del naturale a quella del culturale: con la pratica pittorica l'estetica invade il campo della natura che non è più tale ma diventa paesaggio, ossia natura osservata col filtro della cultura.

A ricordarci la potenza simbolica che può suscitare una processione religiosa millenaria è un frammento dell'inedito *Festa dei gigli a Nola*, sorprendente ritrovamento della collezione Fausto Correr. E le impressioni di stupore e sbigottimento provate nel 1850 dallo storico Ferdinand Gregorovius all'apparire dei Gigli: "Ero appena entrato a Nola quando mi venne incontro, da una strada laterale, una strana cosa la cui apparizione mi fece dubitare di trovarmi in India piuttosto che in Campania".

types in an operation halfway between ethnographic study and Lombrosian taxonomy. Some of these stereotypes contribute to construct and define the Neapolitan identity

It is not just a matter of the secular decanting of topoi from one form of art to another, from painting to studio photography and from 'from life' to the cinematograph. The qualitative swerve is the passage from the dimension of the natural to that of the cultural: with the picturesque practice the aesthetic invades the field of nature which is no longer such but becomes landscape, or nature observed through the filter of culture.

To recall the symbolic power which can be aroused by a thousand year old religious procession is a fragment of the hitherto unseen Festa dei gigli a Nola, a surprising rediscovery from the Fausto Correr collection. And the impressions of stupor and awe experienced in 1850 by the historian Ferdinand Gregorovius at the appearance of the Gigli: "I had just entered Nola when I encountered, coming from a side street, a strange thing whose appearance made me doubt whether I was not in India rather than in Campania".

VEDUTISMO, VIAGGIO PITTORESCO E GRAND TOUR / LANDSCAPE PAINTING, PICTURESQUE JOURNEY AND GRAND TOUR

NEAPOLITAN DANCE AT THE ANCIENT FORUM OF POMPEII

Gran Bretagna, 1898 Regia: William Kennedy-Laurie Dickson, Emile Lauste
■ Prod.: Mutoscope and Biograph Syndicate ■ 35mm. D.: 35". Bn ■ Da: Eye Film Institute Netherlands

NAPLES: PORT ET VÉSUVE

Francia, 1897
■ T. it.: *Nel porto di Napoli. L'Immacolatella di Napoli e il Vesuvio*; Prod.: Lumière ■ 35mm. L.: 14 m. D.: 52" a 14 f/s. Bn ■ Da: Cineteca Nazionale

NAPLES: VIA ROMA

Francia, 1897
■ T. alt.: *Napoli: Piazza San Ferdinando*; Prod.: Lumière ■ 35mm. L.: 15 m. D.: 55" a 14 f/s. Bn ■ Da: Cineteca Nazionale

EXCURSION EN ITALIE: DE NAPLES AU VESUVE

Francia, 1904
■ Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 83 m. D.: 5' a 14 f/s. Col ■ Da: Filmoteca Española

NAPOLI E DINTORNI / AROUND NAPLES

AMALFI

Italia, 1910
■ Prod.: Cines ■ L.: 75 m. D.: 4' a 16 f/s. Col. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

EXCURSION À LA GROTTA D'AZUR

Francia, 1910
■ Prod.: Gaumont ■ L.: 86 m. D.: 5' a 16 f/s ■ Da: Cineteca di Bologna BFI National Archive ■ Restaurato nel 2010 dalla Cineteca di Bologna e dal BFI National Archive presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positi-

vo nitrato proveniente dalla collezione Joye conservato presso il BFI / Restoration carried out by Cineteca di Bologna and BFI National Archive at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2010, from a nitrate positive held in Joye's collection and deposited at BFI

SORRENTO

Italia, 1912 [Regia: Carmine Gallone]
■ Prod.: Cines ■ L.: 93 m ■ D.: 5' a 16 f/s ■ Da: BFI National Archive ■ Restaurato nel 2010 dalla Cineteca di Bologna e dal BFI National Archive a partire da due copie nitrato, una proveniente dalla collezione Joye conservata presso il BFI

e una proveniente dalla collezione Rodrigo Levoni, conservata presso la Cineteca di Bologna / Restoration carried out by Cineteca di Bologna and BFI National Archive in 2010, from two nitrates, held in Joye's collection deposited at BFI and in Rodrigo Levoni's collection conserved in Cineteca di Bologna

TARANTELLEN AF NAPOLI

Danimarca, 1903 Regia: Peter Elfelt
■ Prod.: Peter Elfelt ■ 35mm. D.: 1'13" . Bn ■ Da: Danish Film Institute

LEVÉE DE FILET DE PÊCHE

Francia, 1898

■ Prod.: Lumière ■ 35mm. L.: 17 m. D.: 49" a 14 f/s. Bn ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film
■ Restaurato a partire da un negativo nitrato / Restored from a nitrate negative

NAPOLI

Italia, 1909

■ T. alt.: *Un giro per Napoli, Le marine napoletane*; Prod.: Vesuvio ■ 35mm. L.: 68 m. D.: 3" a 16 f/s. Col ■ Da: Cineteca di Bologna

LA FESTA DEI GIGLI A NOLA

Italia, 1909

■ Prod.: Cines ■ 35mm. L.: 25 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2010 dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un frammento negativo su supporto nitrato proveniente dal Fondo Fausto Correra, depositato presso la Cineteca di Bologna / Restoration carried out by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2010, from a nitra-

te negative held in Fausto Correra's collection and deposited at Cineteca di Bologna

EATING MACARONI IN THE STREETS OF NAPLES

Stati Uniti, 1903 Regia: A. C. Abadie

■ Prod.: Edison Manufacturing Co ■ Beta SP. D.: 1'21". Bn ■ Da: Cineteca del Friuli

NAPOLI/ITALIA: IDENTITÀ ED EMIGRAZIONE NAPLES/ITALY: IDENTITY AND EMIGRATION

Programma a cura di / Programme curated by **Elena Correra**

*O straniero, vedi Napoli e poi muori! (...)
Oh fortunato, qui della vita il godimento impara e poi muori!
August von Platen, Impressioni di Napoli, 1827*

*O stranger, see Naples and then die! (...)
Oh happy man, who learns life's pleasure and then dies!
August von Platen, Impressions of Naples, 1827*

Da sempre Napoli è un punto di contatto con il mondo. Tra le mete predilette del *Grand Tour* accoglie, ammalatrice, viaggiatori stranieri, scrittori e paesaggisti. Il porto e il mare di Napoli rappresentano in questo senso quanto di più vitale e poetico possa far innamorare i viaggiatori più o meno illustri che vi sono passati.

Allo stesso tempo, Napoli fu uno dei centri della grande ondata migratoria italiana tra la fine del 1800 e i primi del 1900. Con la legge sull'emigrazione del 31 gennaio 1901 si stabilì infatti che gli imbarchi potessero avvenire dai soli porti di Genova, Napoli e Palermo.

Questa apertura che caratterizza la città di Napoli, questo legame così radicato con il viaggio, il suo carattere fortemente portuale, sono tutti elementi che contribuiscono alla costruzione dell'immaginario napoletano nei suoi aspetti di autorappresentazione ed eterorappresentazione.

In questo senso il cinema è stato un collegamento fondamentale tra l'emigrato e la madre patria, un veicolo privilegiato per gli affetti e la nostalgia per il paese d'origine. Così si spiega il fenomeno dei tanti film napoletani destinati al mercato dell'immigrazione.

Gli stereotipi alla base dell'immaginario partenopeo sono la semplificazione identitaria in cui l'emigrante si riconosce e sono contemporaneamente frutto della mitizzazione dell'occhio innamorato del viaggiatore straniero. Questo immaginario è così forte e incalzante che Napoli spesso, e ancora oggi, diventa una semplificazione dell'Italia tutta.

Naples has always been a point of contact with the world. Among the favourite destinations of the Grand Tour, it welcomes and like a siren lures foreign travellers, writers and painters.

At the same time, Naples was one of the capitals of the great Italian migratory wave at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth. With the law on emigration of 31 January 1901, it was in fact established that the emigrations could only be made from the ports of Genoa, Naples and Palermo.

This opening-out which characterised the city of Naples, this deep-rooted link with travel, its distinctive character as a port, are all elements which contribute to the construction of the Neapolitan image in its aspects of autorepresentation and heterorepresentation.

In this sense the cinema has provided a fundamental connection between the emigrant and the mother country, a privileged vehicle for affection and nostalgia for the homeland. This explains the phenomenon of the many Neapolitan films destined for the immigration market.

The stereotypes at the base of the Neapolitan image are the simplification of an identity in which the emigrant recognises himself and which is at the same time the fruit of mythification through the lovestruck eye of the foreign traveller. This image is so strong and driving that Naples often, even today, becomes a simplified symbol of all Italy.

The two currents of arrival and departure which see Naples as the propulsive centre, and the two different visions which spring

I due flussi di arrivo e di partenza che vedono Napoli come centro propulsore, e le due differenti visioni che ne scaturiscono, sono ben rappresentati nel film *Vedi Napule e po' mori!*, girato nel 1924 da Eugenio Perego, prodotto dal Monopolio Lombardo, e uno dei molti frutti del sodalizio Lombardo-Gys. Nella storia d'amore tra Billy, produttore cinematografico americano, e Papatella, giovane figlia di un pescatore, vediamo un esempio più che calzante di cinema napoletano in tutte le sue ricche sfaccettature e implicazioni.

È la Napoli pittoresca del bel golfo e del mare scintillante, della musica popolare e della festa di Piedigrotta la vera protagonista del film. Proprio la musica, e la canzone del repertorio tradizionale napoletano, si fa filo conduttore dell'intreccio amoroso alla base di *Vedi Napule e po' mori!*

La sequenza in cui Papatella lascia Napoli è infatti resa ancor più commovente dalle note di *Santa Lucia luntana*, canzone scritta da E. A. Mario nel 1919, dedicata agli emigranti che partono dal porto di Napoli. E anche se quella di Papatella è una migrazione di serie A, lo spettatore vive con lei tutte le angosce provocate dall'abbandono della madre patria.

Parteno 'e bastimente / pe' terre assaje luntane / cantano a buordo / sò napulitane / o golfo già scumpare/ e 'a luna 'mmiez"o mare/ 'nu poco 'e Napule, / le fà vede...

Santa Lucia / luntano 'a te, / quanta malincunia / si gira 'o munno sano, / se v' a cercà fortuna / ma, quando sponte 'a luna, / luntano 'a Napule nun se po' stà

E un vero e proprio tripudio musicale è la sequenza finale, nella quale una gioiosa Festa di Piedigrotta, tra carri allegorici e suonatori di ogni genere, non è solo lo sfondo del coronamento dell'amore tra i due giovani. Napoli ne esce come un luogo assai reale e vivo e allo stesso tempo immaginario e magico, dove tutto è possibile.

A concludere il programma la fonoscena *La donna è mobile*, film sonoro di produzione tedesca datato 1908, dove assistiamo ad una divertente e divertita interpretazione della famosa aria del *Rigoletto* ad opera di Enrico Caruso che, nato a Napoli nel 1873, rappresenta il volto più noto della migrazione vincente di quelli che, inseguendo un sogno oltreoceano, sono riusciti a realizzarlo.

from them are well represented in the film Vedi Napule e po' mori! (See Naples and Die!), directed in 1924 by Eugenio Perego, produced by Monopolio Lombardo, and one of the many fruits of the Lombardo-Gys association. In the story of the love of Billy, an American film producer, and Papatella, the young daughter of a fisherman, we see an ideal example of the Neapolitan cinema in all its rich facets and implications. It is the picturesque Naples of the beautiful gulf and the sparkling sea, of popular music and of the feast of Piedigrotta, which becomes the true protagonist of the film. It is precisely the music and the songs of the traditional Neapolitan repertory which provide the leitmotif of the love intrigue at the base of Vedi Napule e po' mori!

The sequence in which Papatella leaves Naples is in fact made still more touching by the notes of Santa Lucia luntana, the song written by E. A. Mario in 1919, dedicated to the emigrants who leave from the port of Naples. And even if Papatella's is an A-class migration, the spectator still shares with her all the anguish provoked by leaving the mother country.

Parteno 'e bastimente / pe' terre assaje luntane / cantano a buordo / sò napulitane / o golfo già scumpare /

e 'a luna 'mmiez"o mare / 'nu poco 'e Napule, / le fà vede...

Santa Lucia / luntano 'a te, / quanta malincunia / si gira 'o munno sano, / se v' a cercà fortuna / ma, quando sponte 'a luna, / luntano 'a Napule nun se po' stà

And the final sequence is a true musical jubilation, in which a joyous Feast of Piedigrotta, with allegorical carts and musicians of every kind, is not only the background for the fulfilment of love between the two young people. Naples emerges as a place quite real and alive and at the same time mythical and magic, where everything is possible.

The programme ends with the Phonoscene La donna è mobile, a German film with synchronised sound dating from 1908, in which we see an amusing and amused interpretation of the famous aria from the opera Rigoletto by Enrico Caruso who, born in Naples in 1873, represented the best-known face of successful migration of those who, following a trans-oceanic dream, succeeded in realising it.

VEDI NAPULE E PO' MORI!

Italia, 1924 Regia: Eugenio Perego

■ Int.: Leda: Gys, Livio Pavanelli, Nino Taranto; Prod.: Monopolio Lombardo ■ 35mm. L.: 1190 m. D.: 57' a 18 f/s ■ Da: Cineteca di Bologna

LA DONNA È MOBILE

Germania, 1908

■ Fonoscena; Int.: Enrico Caruso; Prod.: Cinophon Alfred Duskes ■ 35mm. L.: 72 m. D.: 3'30" ■ Da: Filmarchiv Austria

NAPOLI/ITALIA: LA COLLEZIONE FAUSTO CORRERA NAPLES/ITALY: LA COLLEZIONE FAUSTO CORRERA

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

Le scoperte più belle avvengono spesso per caso. Quando Luigi Correra e la figlia Elena ci proposero di dare un'occhiata a "vecchi film" appartenenti a Fausto (il nonno di Luigi), non ci aspettavamo di trovarci fra le mani una collezione tanto bella. Si tratta di una settantina fra film completi e frammenti identificati o da identificare, per lo più 35mm ininflammabili e 9.5mm, negativi e positivi, spesso colorati: comiche, brevi drammi, "dal vero", una *Vie de Notre Seigneur Jésus-Christ* del 1912, un Méliès, affondamenti di piroscafi di guerra, un disastro ferroviario, un pellegrinaggio in Terra Santa, un Pierrot che ingoia sigarette... Per questa edizione del festival, ne proponiamo un assaggio.

Come e perché il napoletano Fausto Correra (1889-1962) li abbia accumulati, ancora non sappiamo. Sappiamo invece che diresse almeno due film, per ora scomparsi (il "dal vero" *Il varo del S. Marco* nel 1911 e il dramme *L'urdema canzona mia* nel 1923), e che guidò la ditta Napoli film, laboratorio foto-cinematografico (la collezione Correra include anche 1600 fotografie, di cui circa 900 su lastre stereoscopiche) nonché rivenditrice del Cinematografo Pathé Baby per Napoli e provincia.

*The most beautiful discoveries often happen by chance. When Luigi Correra and his daughter Elena asked us to take a look at some "old films" that had belonged to Fausto (Luigi's grandfather) we did not expect to find in our hands such a beautiful collection. It consisted of around seventy films, complete or fragmentary, identified or still to be identified, for the most part 35mm nitrate and 9.5mm, negatives and positives, often coloured; comedies, short dramas, actualities, a *Vie de Notre Seigneur Jésus-Christ* from 1912, a Méliès, sinking of a warship, a railway accident, a pilgrimage to the Holy Land, a Pierrot who swallows a cigarette... For this edition of the festival we offer a sample of his collection.*

*How and why the Neapolitan Fausto Correra (1889-1962) had accumulated them we still do not know. We know however that he directed at least two films, which at the moment seem to have vanished: the actuality *Il varo del S. Marco* / *The launch of the S. Marco in 1911* and the tear-jerker *L'urdema canzona mia* / *My last song in 1923*. He ran the firm *Napoli Film*, a photo-cinematograph laboratory (the Correra collection also includes 1600 photographs including around 900 stereographic plates) as well as agents for the 9.5mm Pathé Baby in Naples and its province.*



Didascalìa, *dida dida*

I frammenti e i film, di lunghezza compresa fra i 20 e i 100 metri, sono stati restaurati nel 2010 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dai materiali provenienti dal fondo Fausto Correrà depositati presso la Cineteca di Bologna

These films and fragments, which lengths are between 20 and 100 meters, have been restored in 2010 at L'Immagine Ritrovata laboratory from the materials belonging to Fondo Fausto Correrà and preserved at Cineteca di Bologna

[BUONA SERA]

Italia, ?

■ Prod.: [Ambrosio] ■ 35mm. Bn ■ Da: Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema ■ Restaurato a partire da una copia positiva su supporto nitrato / Restored from a nitrate positive

LES BOHÉMIENS

Francia, 1906

■ T. it.: *Gli zingari*; Prod.: Pathé ■ 35mm. Bn e col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato a partire da una copia positiva su supporto nitrato / Restored from a nitrate positive

[GRAN BALLO]

Francia, [1904]

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. Bn ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato a partire da una copia positiva su supporto nitrato / Restored from a nitrate positive

HISTORIA JOCÒSA

Francia, [1905]

■ Prod.: Pathé ■ 35mm. Bn e col ■ Da: Cineteca

di Bologna ■ Restaurato a partire da una copia positiva su supporto nitrato / Restored from a nitrate positive

[TRAMONTO A MARE CON BARCHE]

■ 35mm [Frammento]. Col ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato a partire da un frammento positivo su supporto nitrato / Restored from a nitrate positive fragment

[FESTA A MARE]

■ 35mm [Frammento]. Bn ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato a partire da un frammento negativo su supporto nitrato / Restored from a nitrate negative fragment

LA CONFSSION

Francia, 1905

■ T. it.: *Confessione*; Prod.: Pathé ■ 35mm. Bn e col ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato a partire da una copia positiva su supporto nitrato / Restored from a nitrate positive

[ANDERMATT - SVIZZERA]

■ 35mm [Frammento]. Col ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato a partire da un frammento positivo su supporto nitrato / Restored from a nitrate positive fragment

LE DIABLE AU COUVENT

Francia, 1899 Regia: Georges Méliès

■ T. it.: *Diavolo al convento*; Int: Georges Méliès; Prod.: Star Film ■ 35mm ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato a partire da una copia positiva bianco e nero su supporto nitrato / Restored from a nitrate b/w positive

[BUONASERA]

Italia, ?

■ 35mm. Bn ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato a partire da una copia positiva su supporto nitrato / Restored from a nitrate positive

OMAGGIO A ENRICO CARUSO / TRIBUTE TO ENRICO CARUSO

MY COUSIN

Stati Uniti, 1918 Regia: Edward José

■ T. it.: *Mio cugino*; Sog.: Margaret Turnbull; Scen.: Margaret Turnbull; F.: Hal Young; Int.: Enrico Caruso (Tommaso Longo/Cesare Caroli), Henry Leone (Roberto Lombardi, il ricco droghiere), Carolina White (Rosa Ventura), Joseph Ricciardi (Pietro Ventura, padre di Rosa), A. G. Corbelle (Luigi Veddi), Bruno Zirato (segretario), William Bray (Ludovico); Prod.: Jesse Lasky per Famous Players-Lasky Productions; Pri. pro.: 28 settembre 1918 ■ 16mm. L.or.: 5 bobine. D.: 47'; Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Enrico Caruso Museum of America.

Nel 1918 Enrico Caruso gira a New York due film, *My Cousin* e *The Splendid Romance* (andato perduto). *My Cousin* è "una storia di vita e di amore nella Little Italy di New York, e di ciò che capitò a un povero giovane scultore che si proclamava parente del grande Caruso". Il cantante interpreta entrambi i personaggi, il famoso tenore del Metropolitan e il cugino emigrato, tratteggiandoli con stupefacente efficacia e naturalezza, ma in modo assai diverso, non solo per via dei baffi, che le foto esposte in mostra rivelano essere un *escamotage* introdotto quando il film fu rimontato. Perché, ci si chiede. *My Cousin* privilegia le vicende del giovane artigiano emigrato, proposto

da Caruso con humor affettuoso nel suo ambiente di Mulberry Street (nel cast tra l'altro ci sono attori del teatro degli emigrati come William Ricciardi e il "personal trainer filmico" Cesare Gravina, in seguito interprete preferito di Stroheim), mentre chi cercasse il famoso tenore assiste alla preparazione in camerino, a un prezioso piano americano in cui canta "Vesti la giubba" e lo vede schizzare una delle sue famose caricature. Alcune anticipazioni del film nella stampa evocavano invece lo stereotipo negativo degli italiani, allora prevalente in America, con scene di gelosia, vendetta, coltelli, matrimoni di convenienza e persino la Mano nera. Il film è stato quindi rimontato e in parte



THIS DOCUMENT IS THE PROPERTY OF THE ARCHIVES OF THE PEABODY INSTITUTE AND MAY NOT BE REPRODUCED WITHOUT PRIOR WRITTEN PERMISSION OF THE ARCHIVES OF THE PEABODY INSTITUTE OF THE JOHNS HOPKINS UNIVERSITY

Collection Name: Caruso Collection Box #: II-E Folder #: Moving Pictures Scrapbook
 Item: 6(X)15212 Item Date: _____



THIS DOCUMENT IS THE PROPERTY OF THE ARCHIVES OF THE PEABODY INSTITUTE AND MAY NOT BE REPRODUCED WITHOUT PRIOR WRITTEN PERMISSION OF THE ARCHIVES OF THE PEABODY INSTITUTE OF THE JOHNS HOPKINS UNIVERSITY

Collection Name: Enrico Caruso Papers Box #: II-E Folder #: Moving Pictures

Didascalia, *dida dida*

rigirato con l'aggiunta di questi baffi, che conferiscono a Caruso una bonomia sempre stereotipica, ma riscaldata dalla sua interpretazione naturalistica, il tutto forse su richiesta dello stesso Caruso, ben consapevole dei fattori mediatici e orgoglioso della sua identità. La stampa non fa cenno al rimontaggio ma afferma unanime che il film esce con ritardo rispetto alla data annunciata, per via dell'epidemia di spagnola. Nonostante recensioni molto positive e un buon successo alla prima, *My Cousin* è considerato un flop, ma la colpa è tutta di Lasky, che non aveva le idee chiare su come usare il grande tenore, non certo di Caruso che si rivela attore straordinario, dallo sguardo espressivo, velato di malinconia con guizzi di vivacità partenopea. Basta vedere il cugino Caruso per capire le doti eccezionali di interprete sulle quali si fonda il suo mito. La proiezione del film

sarà accompagnata dalle musiche che il tenore aveva scelto per la premiere.
 Giuliana Muscio

Enrico Caruso made two films in New York in 1918: My Cousin and The Splendid Romance (now lost). My Cousin is "a story of life and love in New York's Little Italy, and of what happened to a poor young sculptor who claimed to be a relative of the great Caruso". The singer plays both characters, the famous Metropolitan tenor and the emigrant cousin. He portrays them with amazing effectiveness and naturalness, but in very different ways, not only involving a moustache – which the photos on display prove as a ploy introduced when the film was re-edited. Why, we ask ourselves. My Cousin focuses more on the affairs of the young emigrant craftsman, depicted by Caruso with af-

fectionate humour in his Mulberry Street setting (the cast also includes actors from the emigrant theatre, such as William Ricciardi, and the 'film personal trainer' Cesare Gravina, who was later Stroheim's favourite actor), while those curious about the famous tenor will enjoy the dressing room preparations, a lovely medium full shot where he sings Vesti la Giubba and him sketching out one of his famous caricatures. Nevertheless, some advance details carried by the press regarding the film conjured up the negative Italian stereotype, prevalent in America in that era: jealousy scenes, vendettas, knives, marriages of convenience and even the Black Hand. Hence the film was re-edited and partly re-shot, with the addition of this moustache, which still gives Caruso an air of stereotypical affability, but one warmed by the naturalness he brings. Perhaps the

entire situation was created upon request by Caruso himself, as he was well aware of media influence and proud of his identity. The press failed to mention the re-editing but was unanimous in pointing out the delay on the scheduled release date, due to the Spanish flu epidemic. Despite the very positive reviews and the success at the première, My Cousin was considered a flop. However, Lasky was entirely to blame, since he did not have clear ideas on how to use the great tenor. Caruso was certainly not responsible, as he revealed himself to be an extraordinary actor, with an expressive gaze veiled in melancholy but with spurts of Neapolitan liveliness. Watching the Caruso cousin is enough to comprehend the exceptional performing talents that this legend is founded on. The screening of the film will be accompanied by the music the tenor selected for the première.

Giuliana Muscio

ITALIANAMERICAN

Stati Uniti, 1974 Regia: Martin Scorsese

■ T.it.: *Italianamerican*; Adat.: Lawrence D. Cohen, Mardik Martin, Martin Scorsese; F.: Alec Hirschfield; Mo.: Bertram Lovitt; Su: Lee Osborne; Int.: Charles Scorsese, Catherine Scorsese, Martin Scorsese (loro stessi); Prod.: Saul Rubin, Elaine Attias per National Communications Foundation; ■ 35mm. D.: 45'; Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna

Penso che mia madre fosse molto brava nel raccontare storie. Ho imparato parecchio da lei, dal suo modo di raccontare; la sua mimica era un elemento fondamentale (...) Ho fatto loro [i miei genitori] qualche domanda, loro ci hanno preso gusto e io ho imparato molto su di loro. Ho imparato

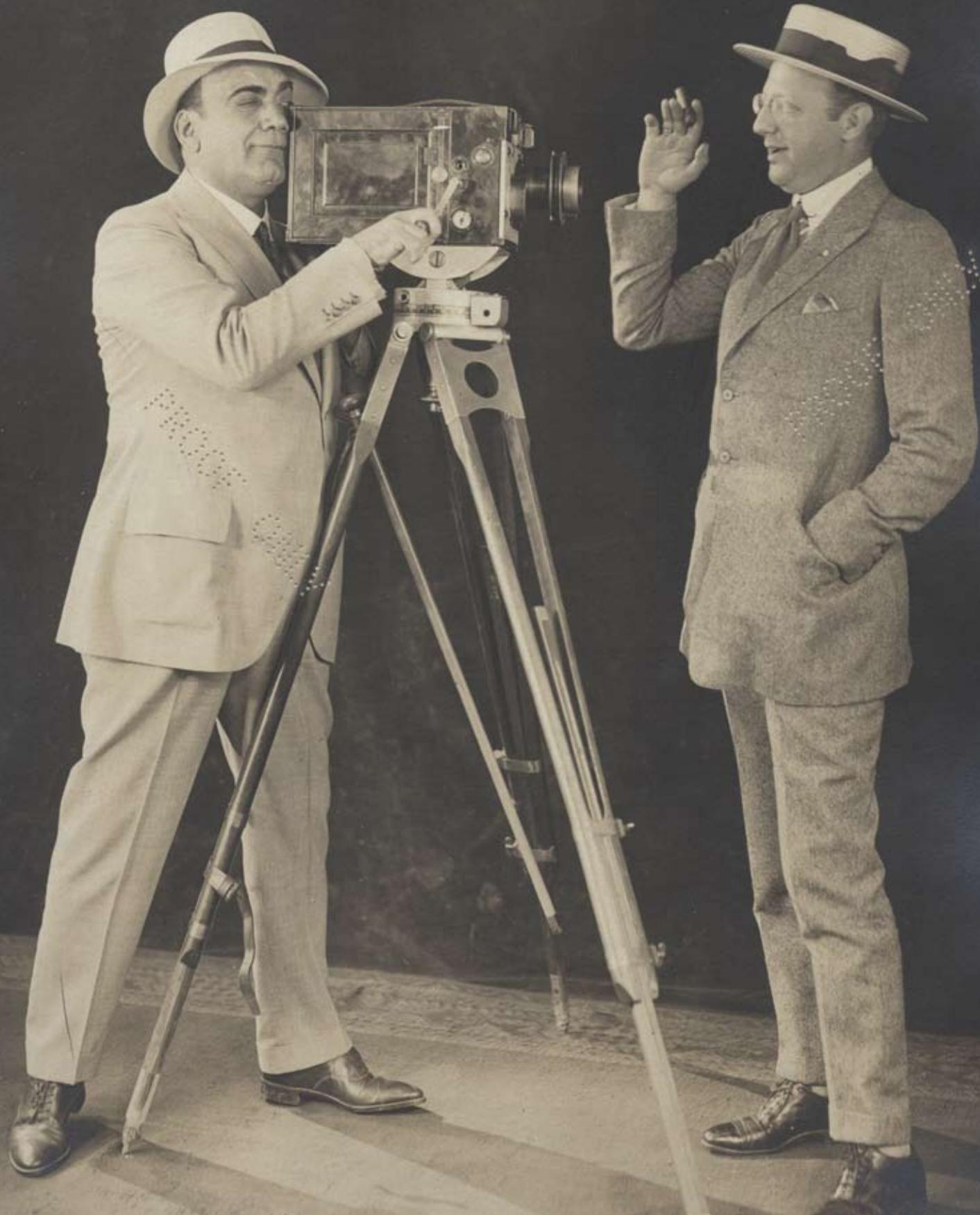
cosa volesse dire essere un Italo-americano ed essere un immigrato siciliano a cavallo del secolo scorso, come si viveva, dettagli che non conoscevo. Avevano tutto un altro stile di vita: lavoravano dall'età di nove anni, vivevano in tre stanze con otto bambini e i genitori e ogni tanto spuntava fuori un neonato di cui la figlia maggiore doveva prendersi cura. Durante il giorno i letti venivano messi via e c'erano le sedie. Di notte la stanza diventava come un albergo, letti ovunque, bambini che dormivano in ogni dove. E si viveva tutti insieme e si doveva osservare l'ordine di beccata' e rispettare la madre e il padre, sai, era un legame molto molto forte. Mio padre appare un po' più riservato nel film, lui in un certo senso ha un lato più oscuro ed è più controllato quando parla. Mia madre è più aperta ma si bilanciano bene e li guardavo mentre giravo il film. Li ho ripresi per tre ore un sabato e tre una domenica, sei ore, e ho imparato molto su come si racconta una storia. Credo che l'ingrediente importante fosse, più ancora del senso del tempo e del ritmo, un certo approccio nei confronti della realtà, nel dire una cosa e 'al diavolo!', e lei era così. E poi era dotata di un senso dell'umorismo quasi surreale.

Roger Elbert, *Scorsese*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2008

I think my mother's a pretty good storyteller. I get a lot from her, the way she tells stories; the way she behaved was the key thing. (...) I asked them a few questions and they took off and I learned a great deal about them. I learned about what it was like to be an Italian American, what it was like to be a Sicilian immigrant around the turn of the century, how they lived - things I didn't know. They had a whole other way of life; working at the age of

nine, living in three rooms with eight kids and parents and whoever was the newest baby had to be taken care of by the eldest daughter that is. During the day the beds were pulled up and there were chairs. At night the whole place was like a hotel, beds all over the place, kids sleeping everywhere. And everybody living together and having to get into their own pecking order with respect for the father and the mother, you see, very very strong. And so my father's a little more reserved in the film; he has a darker side and he's more controlled when he speaks. My mother's more open and they have a good balance and I watch this go on during the shooting of the picture. I shot it in three hours on a Saturday and three hours on a Sunday - six hours, and I learned a lot about storytelling. I guess what it really was, more than timing, it's an attitude about a certain reality and you just say it and the hell with it and that's the way she was, you know. She had a kind of surrealist humour about it too.

Roger Elbert, *Scorsese*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2008



STARRING ENRICO CARUSO

Mostra fotografica a cura di / *Photographic Exhibition curated by* **Giuliana Muscio**

Enrico Caruso ha partecipato a diverse sperimentazioni suono/immagine, ma nel luglio 1918, dopo un lungo corteggiamento, firma con la Famous Players di Jesse Lasky un contratto eccezionale (duecentomila dollari) per due film, diretti da Edward Jose e scritti da Margaret Turnball, *My Cousin* (1918) e *The Splendid Romance* (1919).

Le fotografie di scena di queste due pellicole ci sorprendono con un Caruso attore moderno, performer esperto, versatile, naturale, in grado di stabilire un contatto immediato col pubblico - il contrario di quel che ci si aspetterebbe da un cantante d'opera italiano sullo schermo muto. Il suo lavoro nel cinema ci permette di constatare le sue doti espressive, potendole proiettare sulla sua immagine di interprete operistico; sono le foto dei due film che documentano con immediatezza la sua eccezionale (e calda) presenza scenica.

In trasparenza entrambi i film raccontano il Caruso artista e l'uomo complesso. In *My Cousin* è sia il tenore Caroli che il cugino povero di Little Italy, in un *tour de force* che ironizza sul suo status divistico ma evoca anche la condizione dei connazionali emigrati, regalando ai posteri un piano americano in cui canta "Vesti la giubba" da *I pagliacci*. Egli interpreta il cugino in modo assai diverso dal tenore - non solo per i baffi che proprio le foto ci rivelano essere stati un escamotage introdotto nel film dopo che alcune riprese erano già state completate.

The Splendid Romance è andato perduto quindi le foto di scena rappresentano l'unico documento di questo film, in cui Caruso è il principe Cosimo che ama la musica ma anche le donne, sposa Bettina che però lo abbandona quando rinuncia al titolo, e va in America, dove diventa famoso come musicista e sposa la dolce Mary - un'allusione alle traversie sentimentali del cantante, tradito da Ada e sposo recente di Dorothy.

Giuliana Muscio

Enrico Caruso had already participated in various sound/image experiments when in July 1918, after completing a substantial short subject, he signed an exceptional 200,000 dollar contract with Jesse Lasky and Famous Players to make two films - My Cousin (1918) and The Splendid Romance (1919) - to be directed by Edward Jose and written by Margaret Turnball.

The production stills from these films reveal to us a Caruso who is a modern actor, an expert, versatile, natural performer, able to establish instant contact with the audience - the contrary of what might be expected from an Italian opera singer on the silent screen. His work in the cinema permits us to assess his expressive gifts, enabling him to project on his image as operatic interpreter; the photographs from the two films document vividly his exceptional and warm stage presence.

Transparently both films show Caruso as artist and complex personality. In My Cousin he is both the tenor Caroli and the poor cousin in Little Italy, in a tour de force which treats ironically his divo status but also evokes the conditions of his immigrant compatriots, incidentally bequeathing to posterity a close-up of him singing "Vesti la giubba" from I Pagliacci. He plays the cousin in quite a different way from the tenor - not only in terms of the moustache which the photographs themselves reveal to have been a device introduced into the film after some takes had already been made.

The Splendid Romance is lost, so that the production stills represent the only visual evidence of this film, in which Caruso plays Prince Cosimo who loves music but also women, marries Bettina who abandons him when he renounces his title and goes to America, where he becomes famous as a musician and marries the gentle Mary - an allusion to the singer's own sentimental misfortunes, abandoned by Ada, but at this time the recent husband of Dorothy

Giuliana Muscio



Didascalìa, dida dida

**FEDERICO
FELLINI.
DALL'ITALIA
ALLA LUNA**



Programma a cura di /
Programme curated by
Roberto Chiesi e
Gian Luca Farinelli
In collaborazione con /
In collaboration with
Tatti Sanguineti



ROMA

Italia/Francia, 1972 Regia: Federico Fellini

■ Sog., Scen.: Federico Fellini, Bernardino Zapponi; F.: Giuseppe Rotunno; Mo.: Ruggero Mastroianni; Ideaz. Scgf.: Federico Fellini; Scgf. Co.: Danilo Donati; Mu.: Nino Rota; Su.: Renato Cadueri; Int.: Peter Gonzales (Fellini giovane), Fiona Florence (Dolores, prostituta), Marne Maitland (guida alle catacombe), Federico Fellini, Anna Magnani, John Francis Lane, Gore Vidal (se stessi), Britta Barnes, Pia De Doses (la principessa), Renato Giovannoli, Elisa Mainardi, Paule Rout, Paola Natale, Marcelle Ginette Bron, Mario Del Vago, Alfredo Adami, Stefano Mayore, Gudrun Mardou Khiess, Giovanni Serboli, Angela De Leo, Libero Frissi, Dante Cleri (un padre di famiglia), Mimmo Poli (un avventore), Galliano Sbarra (presentatore avanspettacolo), Alvaro Vitali (ballerino imitatore di Fred Astaire), Franco Magno (preside), Marcello Di Falco (il figlio della padrona di casa), Cesare Martignoni (il signor Falletta), Mario Conocchia (l'amico di Fellini), Guglielmo Guasta (Papa); Prod.: Turi Vasile per Ultra film (Roma)/ Les Productions Artistes Associés (Paris); Pri. pro.: 16 marzo 1972 ■ 35mm D.: 130'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna per gentile concessione della Titanus ■ Restaurato nel 2010 da L'Immagine Ritrovata / Restoration carried out in 2010 by L'Immagine Ritrovata

Alla proiezione sono abbinare alcune sequenze tagliate recentemente ritrovate presso la Cineteca Nazionale, dove appaiono, fra gli altri, Marcello Mastroianni e Alberto Sordi.

Che cos'è Roma? A che penso quando sento la parola Roma? Me lo sono speso domandato. E più o meno lo so. Penso a un faccione rossastro che assomiglia a Sordi, Fabrizi, la Magnani. Un'espressione resa pesante e pensierosa da esigenze gastro-sessuali. Penso a un terreno bruno, melmoso; a un cielo ampio, fasciato, da fondale dell'opera, con colori viola, neri, argento; colori funerei. Ma tutto sommato è un volto confortante. Confortante perché Roma ti permette ogni tipo di speculazione in senso verticale. Roma è una città orizzontale, di acqua e di terra, sdraiata, ed è quindi la piattaforma ideale per dei voli fantastici. (...) Roma è una madre, ed è la madre ideale, perché indifferente. È una madre che ha troppi figli, e quindi non può dedicarsi a te, non ti chiede

nulla, non si aspetta niente. Ti accoglie quando vieni, ti lascia andare quando vai, come il tribunale di Kafka. In questo c'è una saggezza antichissima; africana quasi; preistorica. Sappiamo che Roma è una città carica di storia, ma la sua suggestione sta proprio in un che di preistorico, di primordiale, che appare netto in certe sue prospettive sconfinite e desolate, in certi ruderi che sembrano reperti fossili, ossei come scheletri di mammut... (...)

Col suo pancione placentario e il suo aspetto materno evita la nevrosi ma impedisce anche una vera maturazione. Qui non ci sono nevrotici ma nemmeno adulti. È una città di bambini svogliati, scettici e maleducati; anche un po' deformi, giacché impedire la crescita è innaturale.

Anche per questo a Roma c'è un tale attaccamento alla famiglia. Io non ho mai visto una città al mondo dove si parli tanto dei parenti. (...)

Avevo pensato a una Roma scrutata come da uno straniero, una città vicinissima e lontana come un pianeta. Da questa prima idea, quasi senza che me ne accorgessi, s'è sviluppato col tempo il progetto del film attuale. E adesso che il film è finito, non so proprio se risponda o no all'ispirazione iniziale. No, non so proprio dirlo. (...) Sono rimaste fuori parecchie cose della sceneggiatura. Volevamo fare una sequenza sulla circolare notturna, una sulla partita Roma-Lazio, con il tifoso che ha perso la scommessa e deve immergersi nella fontana di piazza degli Eroi... Una sequenza sulle donne di Roma; una sul Ponentino e sulle nuvole... Sono rimaste fuori. Soprattutto è rimasta fuori la sequenza sul cimitero del Verano. (...) Anche nel camposanto, Roma mantiene il suo aspetto di grande appartamento nel quale puoi passeggiare in pigiama, ciabattando. Ma questa sequenza non l'ho più girata. Comunque, nel film c'è ugualmente l'aspetto di quell'immenso cimitero, brulicante di vita che è Roma.

Federico Fellini, *Roma & Fellini*, in Federico Fellini, *Roma*, a cura di Bernardino Zapponi, Cappelli, Bologna 1972

What is Rome? What do I think of when I hear the word Rome? I've often asked myself this. And I know more or less. I think of a large reddish face rather like Sordi's, Fabrizi's, or Ms. Magnani's. An expression slightly weighted down and preoccupied

by gastro-sexual needs. I think of a dark brown, sludgy land; a broad swaddled sky, as a backdrop, with purples, blacks and silvers; mournful colours. But by and large it's a comforting face. Comforting because Rome allows you every type of speculation in a vertical sense. Rome is a horizontal city, made of water and land, stretched out – and therefore the perfect platform for flights of fancy. (...) Rome is a mother, and she is the ideal mother because she's indifferent. She's a mother with too many children and so she can't focus her attentions on you, she doesn't ask anything of you, she has no expectations. She welcomes you when you arrive and she lets you go when you leave, just like with Kafka's courthouse. There is age-old wisdom in her – almost African, prehistoric. We know that Rome is a city steeped in history, but its atmosphere resides precisely in something prehistoric, something primordial: it stands out clearly in certain endless and desolate views, in certain ruined buildings similar to fossil finds, all bony like mammoth skeletons... (...)

With her placental belly and her motherly appearance, she avoids neurosis but also hinders development to full maturity. There are no neurotics here, but there are no adults either. It's a city of lazy, sceptical and rude children – who are also a little deformed, since hindering growth is unnatural.

This is also why there's this extreme attachment to the family in Rome. I've never seen a city anywhere in the world where relatives are talked about so much. (...)

I had thought of a Rome scrutinised by a foreigner, a city very close but as far away as a different planet. This initial idea, almost without me even noticing, gradually took shape to become the project for the film as we see it. And now the film is finished, I really don't know if it fully reflects the initial inspiration. No, I really can't say. (...) A lot of things were left out of the screenplay: we wanted to do a scene on the night tram, one on a Roma-Lazio football match, with a fan who loses his bet and has to jump in the fountain in Piazza degli Eroi... A scene on Rome's women, one on its Ponentino westerly breeze and its clouds... They were all left out. But above all the scene on the Campo di Verano Cemetery was left out. (...) Even in its burial ground, Rome preserves its feel

of a large apartment where you can stroll around in your pyjamas and slippers. But I didn't shoot this scene. Nevertheless, the film still has this feel of a huge cemetery teeming with the life that is Rome.

Federico Fellini, Roma & Fellini, in Federico Fellini, Roma, edited by Bernardino Zapponi, Cappelli, Bologna 1972

Nel suo terzo 'falso' documentario, dopo *Block-notes di un regista* (1969) e *I clowns* (1970), Fellini si libera da ogni vincolo di linearità narrativa e privilegia il fascino misterioso e allusivo dell'evocazione frammentaria. Roma infatti inizia con dieci brevi sequenze, ambientate in una cittadina romagnola negli anni '20 e '30, dove il nome e l'immagine della Città Eterna rimandano ad un'entità lontana e mitologica, richiamata in quel piccolo mondo dai cippi stradali, dalla radio, dai suoni e dalle immagini tramandate dalla scuola e soprattutto dal teatro e dal cinema. Poi i frammenti assumono una durata più distesa, mostrando l'arrivo a Roma di un giovane (un autoritratto felliniano) che nel 1939 scopre i labirinti affollati delle case romane e le cene pantagrueliche all'aperto. Poi improvvisamente irrompe il presente e la troupe di Fellini, intento a realizzare il film che stiamo vedendo. La Roma degli anni '70 si condensa nella sequenza infernale del traffico automobilistico sul raccordo anulare, dove si perde la nozione del tempo e dello spazio, nel viaggio fantastico in una metropolitana che nasconde il mistero di antiche case romane, nella spettrale e grottesca cerimonia di un defilé di moda ecclesiastica e nell'euforia caotica della Festa de Noantri. Ma il presente è intercettato per due volte dal passato e due brani riaffiorano come visioni della memoria: lo spettacolo comico e crudele dell'avanspettacolo al Teatrino della Barafonda e il mondo sotterraneo dei casini, con le sfilate delle prostitute che si offrono alla fame dei clienti. Dopo una fugace apparizione di Anna Magnani, il caleidoscopio si chiude con un'apocalittica visione di Roma notturna, invasa da un nugolo di motociclisti senza volto, che sembrano annunciare oscure minacce a venire. L'attesa ingenua di chi, dalla provincia, sogna il mito di Roma, si contrappone così alla realtà sanguigna, sensuale e cinica della capitale e soprattutto al clima di apparente liberalizzazione degli

anni '70, attraversato da segni funesti. Mantenendo più defilata la propria presenza rispetto ai due film del '69 e del '70, Fellini insinua echi sottilmente autoreferenziali (tra il pubblico della Barafonda s'intravede un'evocazione di Luigi A. Garrone, alias 'Gattone', che avrebbe dovuto figurare in *Moraldo in città*; l'atmosfera della casa romana adombra le vignette di Attalo per il "Marc'Aurelio", di cui Fellini fu collaboratore in gioventù; il papa è impersonato da Guglielmo Guasta, umorista e collega-amico di quegli anni). Le sequenze del raccordo anulare, della metropolitana e della cena in via Albalonga furono in realtà girate in studio. La sfilata ecclesiastica, sarcastica, prodigiosa raffigurazione della decrepitudine della Chiesa e della nobiltà papalina, fu ammirata da Buñuel, che avrebbe voluto impersonare un vescovo. La lavorazione fu interrotta a metà dal fallimento di Giuseppe Pasquale, socio di maggioranza della Ultra Film e riprese grazie all'intervento della Banca del Lavoro e della rinuncia di Fellini ad alcune sequenze.

Roberto Chiesi

In his third 'false' documentary, following Fellini. A Director's Notebook and I Clowns (1970), Fellini frees himself of every restraint of narrative linearity, preferring the mysterious and allusive charm of fragmentary evocation. Roma in fact starts with ten short scenes set in a Romagna town in the '20s and '30s. Here the name and image of the Eternal City conjures up a distant and mythological entity, summoned into that small world by roadside memorial stones, the radio, and the sounds and images passed on down by the school and especially by the theatre and cinema. The fragments then become longer, showing the arrival in Rome of a young man (a Fellini self-portrait) who, in 1939, discovers the crowded labyrinths of the Roman homes and the gargantuan open-air suppers. Then the present suddenly breaks in, with Fellini's crew intent on making the film we are watching. 1970s Rome is condensed into: the hellish scene of car traffic on the orbital motorway, where all sense of time and space is lost; the fanciful journey on the underground hiding the mystery of ancient Roman houses; the ghostly and grotesque ceremony of an ecclesiastical fashion parade; and the cha-

*otic euphoria of the Festa de Noantri celebrations. But the present is obstructed twice by the past, and two pieces surface like visions from the memory: the comic and cruel spectacle of a variety act at the little Barafonda theatre, and the underground world of brothels, with the procession of prostitutes offering themselves to their hungry customers. After a fleeting appearance by Anna Magnani, the kaleidoscope closes with an apocalyptic vision of Rome at night, invaded by a swarm of faceless motorbike riders, who seem to announce dark threats for the future. The naive waiting of those who, from the provinces, dream of the legend of Rome is thus placed in contrast with the bloody, sensual and cynical reality of the capital and above all with the seemingly liberalized mood of the '70s streaked with the signs of ruin. Keeping a lower profile than he did in the two films from '69 and '70, Fellini intertwines slightly self-referential echoes (the Barafonda audience includes a presence bringing to mind Luigi A. Garrone, AKA 'Gattone', who should have featured in *Moraldo in Città*; the atmosphere of the Roman house overshadows the Attalo cartoons for the 'Marc'Aurelio' paper, which Fellini worked for as a young man; the Pope is impersonated by Guglielmo Guasta, a humorist, colleague and friend in those years). The orbital, underground and Via Albalonga supper scenes were actually shot in the studio. The ecclesiastical parade – the sarcastic, marvellous portrait of the decay rife in the Church and among the papal nobility – was admired by Buñuel, who wanted to play one of the bishops. However, the bankruptcy of Giuseppe Pasquale, majority shareholder in Ultra Film, interrupted the shooting; it was resumed thanks to the intervention of Banca del Lavoro and with Fellini forfeiting some scenes.*

Roberto Chiesi

LO SCEICCO RITROVATO

Italia, 1952-2008 Regia: Federico Fellini

■ Mo.: Stefano Landini, Fulvio Baglivi, Sergio Toffetti e Moraldo Rossi; Interv.: Moraldo Rossi; Int.: Alberto Sordi (Fernando Rivoli, lo sceicco bianco), Leopoldo Trieste (Ivan Cavalli), Brunella Bovo (Wanda Cavalli), Giulietta Masina (Cabiria),

Ernesto Almirante (regista di fotoromanzi), Lilia Landi (Felga), Fanny Marchiò (Marilena Alba Vellardi), Gina Mascetti (moglie di Fernando Rivoli), Enzo Maggio (portiere d'albergo), Ettore M. Margadonna (zio di Ivan), Jole Silvani (Assunta, la prostituta grossa); Prod.: Cineteca Nazionale/Mediaset; Pri. pro.: settembre 2008 ■ Beta. D.: 50'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca Nazionale

Nel 2008, dagli archivi della Cineteca Nazionale, riemerse un tesoro inaspettato: due rulli di pellicola che erano stati tagliati dal corpo di *Lo sceicco bianco* (1952), il primo film interamente diretto da Federico Fellini. Fulvio Baglivi, studioso di cinema, e Sergio Toffetti, direttore della sede Piemonte del Centro Sperimentale, hanno identificato venti minuti di tagli di montaggio, doppie versioni e sequenze inedite del film, dall'audio già missato e con le dissolvenze, che probabilmente appartenevano ad un primo montaggio. Alcune di queste sequenze erano già previste nella sceneggiatura originale (pubblicata per la prima volta solo nel 1969 in *Il primo Fellini*, a cura di Renzo Renzi, Cappelli): l'apparizione di due donne indiane, sedute nell'atrio dell'albergo romano, che Wanda (Brunella Bovo), appena arrivata nella capitale col marito Ivan (Leopoldo Trieste), si ferma a contemplare incantata; il momento in cui la direttrice del fotoromanzo, Marilena Alba Vellardi (Fanny Marchiò), scopre divertita che Wanda è sposata e la ragazza telefona al marito, addormentato in albergo, per dirgli "Torno subito", con l'effetto di precipitarlo nel panico. La più significativa è senz'altro la sequenza del risveglio di Ivan nella camera da letto della prostituta con cui ha castamente trascorso la notte e l'incontro con una vecchietta che vorrebbe servirgli il caffè e con un uomo sdraiato su un letto in mezzo al soggiorno. Ivan, angosciato e stravolto, viene accompagnato all'uscita dalla prostituta (interpretata da Jole Silvani, che quasi trent'anni dopo impersonerà l'assatanata 'donna delle caldaie' ne *La città delle donne* e che nello *Sceicco bianco* è l'amica della piccola Cabiria/Giulietta Masina). Fra i brani aggiunti durante le riprese e non previsti dalla sceneggiatura, c'è un momento in cui Ivan, solo in camera con Wanda, prima che la ragazza si dilegui con la scusa di fare il bagno, la subissa di goffi bacetti che tradiscono la sua eccitazione all'idea del "riposino notturno".

Sono state probabilmente improvvisate da Alberto Sordi (Fernando Rivoli, lo 'sceicco bianco') alcune battute languide che rivolge a Wanda sulla barchetta dove l'ha fatta salire nel tentativo di sedurla. In questi tagli, scopriamo alcuni primi piani dell'attore che accentua i connotati viscerali e narcisistici del suo personaggio. Anche il pranzo in trattoria doveva essere più lunga, con la richiesta dello zio (Ettore M. Margadonna) che Ivan declamasse i versi danteschi sul conte Ugolino. Baglivi e Toffetti hanno montato le sequenze ritrovate de *Lo sceicco bianco* in corrispondenza con quelle dell'edizione definitiva del film, o, nel caso delle varianti, subito dopo quelle poi effettivamente scelte, così che lo spettatore possa fare un confronto immediato. Il montaggio è preceduto da un'introduzione di Moraldo Rossi, segretario di edizione del film e poi aiuto-regista de *I vitelloni*, *La strada* e *Le notti di Cabiria*. Roberto Chiesi

An unexpected treasure re-appeared from the Italian Film Archives in 2008: two rolls of film that had been cut from Lo Sceicco bianco (The White Sheik, 1952), the first film directed entirely by Federico Fellini. Fulvio Baglivi, cinema academic, and Sergio Toffetti, head of the Piedmont branch of the Experimental Film Centre, identified twenty minutes of editing cuts, double versions and unreleased scenes from the already mixed audio and from the fade-outs, which probably belonged to a first edit. A few of these scenes were already present in the original screenplay (published for the first time only in 1969, in Il primo Fellini, edited by Renzo Renzi, Cappelli): the appearance of two Indian ladies, sitting in the hall of a Roman hotel, and contemplated by an enthralled Wanda (Brunella Bovo), who has just arrived in the capital with her husband Ivan (Leopoldo Trieste); the moment when the photonovel editor, Marilena Alba Vellardi (Fanny Marchiò), is amused to find out that Wanda is married and the girl phones her husband, asleep in the hotel, to say "I'll be back soon", with the effect of throwing him into a panic. However, the most important scene is unquestionably the one where Ivan wakes up in the bedroom of a prostitute he has innocently spent the night with, and of the encounter

with the old lady who would like to serve him coffee and with the man stretched out on a bed in the middle of the living room. Anxious and distraught, Ivan is walked to the door by the prostitute (played by Jole Silvani, who almost thirty years later would be the sex-starved 'boiler woman' in La città delle donne – City of women, who is a friend to the little Cabiria/Giulietta Masina in Sceicco bianco.

Pieces added during shooting but not mentioned in the screenplay include the episode where Ivan, alone in the bedroom with Wanda, and before the girl steals away with the excuse of having a bath, smothers her with clumsy kisses that betray his excitement at the idea of a 'night-time snooze'. Alberto Sordi (as Fernando Rivoli, the 'white sheik') probably improvised the several lazy wisecracks directed at Wanda on the boat she has been coaxed aboard in his attempt to seduce her. These cuts show some close-ups of the actor, who accentuates the smarmy and narcissistic traits of the character he plays. The lunch at the restaurant was also planned to be longer, with Ivan's uncle (Ettore M. Margadonna) asking him to recite Dante's verses on Count Ugolino. Baglivi and Toffetti have included the re-discovered Lo sceicco bianco scenes to correspond with those of the final version of the film, or, in the case of variants, immediately after the ones that were in fact chosen, so that the viewer may make an immediate comparison. This editing is preceded by an introduction by Moraldo Rossi, continuity supervisor for the film and later assistant director on I vitelloni, La strada and Le notti di Cabiria (Nights of Cabiria). Roberto Chiesi

FELLINI IN CITTÀ ovvero Frammenti di una conversazione su Federico Fellini

Italia, 1967 Regia: Maurizio Ponzi

■ Coll.: Eduardo De Gregorio; F.: Giancarlo Lari; Mu.: Alberico Vitalini; Interventi: Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Vittorio Cottafavi, Marco Ferreri, Jean-Luc Godard, Pier Paolo Pasolini, Paolo e Vittorio Taviani; Prod.: Corona Cinematografica; ■ DVD. D.: 13'; Versione itali-

Mai menzionato nelle filmografie, non solo di Maurizio Ponzi (che l'ha diretto prima di esordire nel lungometraggio), ma anche di Godard, Pasolini, Bertolucci, Ferreri, Bellocchio, i fratelli Taviani, Cottafavi (scusate se è poco), *Fellini in città* giaceva nascosto all'interno del Fondo Corona, riportato alla luce dalla Cineteca di Bologna. È un documento illuminante su come il 'fenomeno Fellini' fosse percepito dai cineasti (soprattutto dai più giovani) nel clima che precedeva il Sessantotto. Si susseguono, così, in inquadrature frontali e severe, con lo sguardo fisso in macchina, come davanti ad un plotone d'esecuzione, alcuni amici e nemici eccellenti di Fellini che, in sua assenza, si esprimono senza reticenze sul suo cinema. Cottafavi, con eleganza, parla del "realismo magico" felliniano, della finezza della sua poesia ed esprime la sua ammirazione per 8 ½. Bertolucci, severo come un ragazzo che gioca a fare il giudice, parla di "elefantiasi", di visione "provinciale" anche se non meno profonda, ma ammette di essere sempre messo nel sacco da Fellini ("irresistibile"). Pasolini, incupito e, si direbbe, tormentato da un'indecifrabile inquietudine, afferma che il caso Fellini è l'espressione delle contraddizioni della piccola Italia cattolica, qualunque sia e provinciale, che tenta di ribellarsi a se stessa con l'irrazionalismo della poesia. Ma poi conclude che è proprio la dilatazione dello stile a renderlo un fatto artistico di grande rilievo. L'intervento più datato (e involontariamente divertente) è quello di Bellocchio che, con il tono compunto

e salmodiante di un abate, dice di sentire poco congeniale Fellini perché manca di una visione politica e ha un'ambiguità tipicamente cattolica. Poca simpatia gli manifestano anche i fratelli Taviani, mentre il più affettuoso è Ferreri, che dice di amarlo molto e di essergli vicino in un momento di crisi (evidentemente si riferisce alla malattia che colpì Fellini nel 1967, e alla crisi che fece naufragare il progetto del *Viaggio di G. Mastorna*). Godard afferma di amare *La dolce vita* e di considerare Fellini l'unico che faccia film come un ragazzo. Ma è un complimento a doppio taglio. Infine lo stesso Ponzi gli rende omaggio, riprendendo la pineta di Fregene vuota e magica, in eco a una scena di *Giulietta degli spiriti*, e sottolineando come la poesia felliniana nasca anche dalla sottrazione.

Roberto Chiesi

Never mentioned in the filmographies, not just of Maurizio Ponzi (who made the film before he began to direct features the following year), but also of Godard, Pasolini, Bertolucci, Ferreri, Bellocchio, the Taviani brothers, Cottafavi (quite an array), Fellini in città lay hidden, like a mysterious little treasure, in the Corona collection in the Cineteca di Bologna. It is an illuminating document on how the 'Fellini phenomenon' was perceived by cineastes (above all the youngest) in the climate that preceded '68. Following one after the other, frontally and severely framed, looking fixedly into the camera, as if facing a firing squad, some excellent friends and enemies of Fellini, in his absence, talk without reticence about his cinema. Cottafavi speaks elegantly of the Fellinian

"magic realism" and the delicacy of his poetry, and expresses admiration for 8 ½. Bertolucci, as stern as a boy playing at being a judge, speaks of "elephantiasis", of a vision that is "provincial" even if none the less profound, but admits to being always seduced by Fellini ("irresistibile"). Pasolini, slightly bent and, one would say, tormented by an indecipherable anxiety, asserts that the Fellini case is the expression of the contradictions of catholic little Italy, politically apathetic and provincial, which tries to rebel against itself with the irrationality of poetry. But then he concludes that it is precisely the dilation of the style which renders it an artistic fact of great importance. The most dated (and unintentionally amusing) contribution is that of Bellocchio who, in the conrtrite and psalm-singing tones of an abbot, says that he finds Fellini uncongenial because he lacks a political vision and possesses a typically catholic ambiguity. Nor do the brothers Taviani manifest much sympathy, while the most affectionate is Ferreri, who says he loves him greatly and recalls being close to him in a moment of crisis (evidently he is referring to the Sanarelli-Schwarzmann syndrome which struck Fellini in 1967, and to the crisis which sank the project for Viaggio di G. Mastorna). Godard asserts that he loves La dolce vita and considers Fellini the only one who makes film like a boy. But it is a double-edged compliment. Finally Ponzi himself pays his homage, recalling the pine foresto of Fregene, empty and magical, echoing a scene in Giulietta degli spiriti, and underlines how often the Fellinian poetry is born precisely from subtraction.

Roberto Chiesi

OMAGGIO A ALBERTO GRIMALDI TRIBUTE TO ALBERTO GRIMALDI

Nato a Napoli nel 1925, Alberto Grimaldi a metà degli anni '50 era l'avvocato delle principali agenzie di distribuzione cinematografica di Napoli. Nel 1962 fondò la PEA (Produzioni Europee Associate), con cui coprodusse alcuni western con la Spagna finché incontrò Sergio Leone e decise di finanziare il secondo film della Trilogia del dollaro, *Per qualche dollaro in più* (1965). L'enorme successo del film, come del successivo *Il buono, il brutto, il cattivo* (1966), lo indusse ad abbandonare la professione di

Born in Naples in 1925, Alberto Grimaldi was the lawyer for all the city's film distribution agencies during the mid 1950s. He founded PEA (Produzioni Europee Associate) in 1962 and co-produced some westerns with Spain through this company, until he met Sergio Leone and decided to finance the second film in the Dollars Trilogy, For a Few Dollars More (1965). The film's great success, together with that of the subsequent The Good, the Bad and the Ugly (1966), convinced him to leave the legal

avvocato per dedicarsi esclusivamente alla produzione. “Dopo la “trilogia del dollaro”, conclusi un accordo multiplo con la United Artists. Il contratto funzionava sempre allo stesso modo: la major copriva l’80 per cento del preventivo di costo iniziale e io trovavo i finanziamenti per l’altro 20 per cento, mettendo i soldi di tasca mia o chiedendo prestiti alla Banca d’America e d’Italia”. Distribuivo i film sul territorio nazionale, mantenendo una percentuale di sfruttamento nel resto del mondo per il 50 per cento. (...) Il mercato estero era essenziale, perciò non ho mai prodotto commedie all’italiana”. Oltre che ai film di Leone, la sua fama è legata alle produzioni di titoli leggendari quali *Queimada* (1969) di Gillo Pontecorvo, *Il Decameron* (1971), *I racconti di Canterbury* (1972), *Il fiore delle Mille e una notte* (1974) e *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975) di Pier Paolo Pasolini, *Ultimo tango a Parigi* (1972) e *Novecento* (1976) di Bernardo Bertolucci, *Cadaveri eccellenti* (1976) di Francesco Rosi, *Gangs of New York* (2003) di Martin Scorsese e altri. Il sodalizio più duraturo nel tempo è stato quello con Federico Fellini, di cui ha prodotto *Toby Dammit* (1968), *Fellini Satyricon* (1969), *Il Casanova* (1976) e *Ginger e Fred* (1985): “era un grande pittore dello schermo e io ero costantemente affascinato dal suo lavoro. Spesso sentivo dire che Federico era un pazzo, che chiedeva cifre astronomiche per i suoi film. In realtà le sue richieste, per quanto costose fossero, non erano mai frutto di un capriccio. Federico è l’autore con cui ho perso di più in assoluto, solo per *Ginger e Fred* ho buttato dalla finestra tre miliardi di lire, ma ho continuato a produrre i suoi film. D’altra parte guadagnavo con altri progetti” (Alberto Grimaldi, da *Capitani coraggiosi. Produttori italiani 1945-1975*, a cura di Stefano Della Casa, Scuola Nazionale di Cinema-La Biennale di Venezia-Electa, Milano 2003).

profession to focus his energies exclusively on production. “After the Dollars Trilogy, I signed a multiple agreement with United Artists. The contract always worked in the same manner: the major covered 80% of the initial costs budget and I found financing for the other 20%, taking the money out of my own pocket or asking for a loan from the Bank of America and Italy. I used to distribute the films in Italy, holding a rights percentage for the rest of the world equal to 50%. (...) The foreign market was essential, thus I never produced Italian-style comedies”. Besides Leone’s films, his fame is also connected with the production of legendary movies such as Queimada (Burn! – 1969) by Gillo Pontecorvo, The Decameron (1971), The Canterbury Tales (1972), Arabian Nights (1974) and Salò, or the 120 days of Sodom (1975) by Pier Paolo Pasolini, Last Tango in Paris (1972) and 1900 (1976) by Bernardo Bertolucci, Cadaveri eccellenti (Illustrious Corpses – 1976) by Francesco Rosi, Gangs of New York (2003) by Martin Scorsese, and others still. However, his most long-lasting partnership was that with Federico Fellini, leading to Grimaldi producing Toby Dammit (1968), Fellini Satyricon (1969), Fellini’s Casanova (1976) and Ginger & Fred (1985): “He was a great painter of the large screen and I was always fascinated by his work. I often heard people say that Fellini was mad and that he asked astronomical sums for his films. Nonetheless, however high he set his prices, they were never the fruit of a whim. Federico is the filmmaker I definitely lost the most with – I threw three billion Italian lire [1.5 million euros] out of the window with Ginger & Fred alone – but this didn’t stop me carrying on producing his films. In any case, I made a lot with other projects.” (Alberto Grimaldi, from Capitani coraggiosi. Produttori italiani 1945-1975, edited by Stefano Della Casa, Scuola Nazionale di Cinema-La Biennale di Venezia-Electa, Milan 2003).

DOSSIER UNA DONNA SCONOSCIUTA IL LABORATORIO DI UNA METAMORFOSI DOSSIER AN UNKNOWN WOMAN - A LABORATORY'S METAMORPHOSIS

Sceneggiatura inedita di Federico Fellini e Bernardino Zapponi per un film non realizzato (1970-1971)

Italia, 2010 Dossier a cura di Roberto Chiesi

■ Interventi (documenti d’archivio): Federico Fellini, Bernardino Zapponi, Ingmar Bergman; Mo.: L’Immagine Ritrovata; Prod.: Cineteca di Bologna, in collaborazione con Museo del Cinema di Torino; ■ Betacam D.: 30’. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

“La Nave dei copioni morti; quella terribile nave fantasma che percorre mari gelidi

e ventosi, carica di sceneggiature che il vento lacera e sparge sulle acque verdastre...

Se la sceneggiatura di *Storia d’amore* (progetto da realizzare per fare coppia con Ingmar Bergman) è stata portata via dal vento, mi è rimasto però un primo trattamento, scritto con Fellini”.

Così scriveva Bernardino Zapponi nel 1995, due anni dopo la morte del regista, presentando nel suo libro *Il mio Fellini* (Marsilio) sette pagine di quel misterioso trattamento per un mediometraggio scritto con il Maestro e mai realizzato. Doveva essere l’episodio da affiancare ad un altro, diretto da Ingmar Bergman, per un dittico, *Love Duet* (Duetto d’amore), di cui ha

invece visto la luce solo la parte realizzata da quest’ultimo, ma nelle dimensioni di lungometraggio: *Beroringen / The Touch* (in Italia *L’adultera*, vedi pag. 35). Il progetto di *Love Duet* era stato commissionato da un produttore statunitense, Martin Poll, per la Universal, e sarebbe poi passato nelle mani di Alberto Grimaldi della PEA.

Intitolata nell’ultima stesura *Una donna sconosciuta* (o *La donna sconosciuta*), in realtà la sceneggiatura non era stata portata via dal vento ma giaceva nascosta fra le mille e mille pagine dello studio di Zapponi, amorosamente conservato dalla vedova Françoise Rambert nelle stesse condizioni in cui l’aveva lasciato il ma-



Didascalìa, dida dida

rito alla sua morte, nel 2000. All'origine esisteva un originale racconto di Zapponi, *L'effeminazione*, di cui Fellini si innamorò (come testimonia una lettera a Grimaldi) ma che finì per abbandonare in favore di *Roma* (1972) e *Amarcord* (1973).

Se è vero che numerosi progetti non realizzati da Fellini (a cominciare dal leggendario *Viaggio di G. Mastorna*) hanno 'nutrito', in vari modi, i film poi condotti a termine, anche il progetto di *Una donna sconosciuta* finì per 'fertilizzare' alcuni momenti di *Roma* (in particolare, la bellissima sequenza del ricordo anulare), *La città delle donne*, e soprattutto *Amarcord*. Nell'ultima stesura, infatti, Fellini

aveva deciso di ambientare la storia della metamorfosi vissuta dall'industriale Raul in una piccola città di provincia alla frontiera fra Emilia e Romagna, tra il 1922 e il 1928. Lo sfondo sarebbe stato appunto l'Italietta, con "i fascisti, degli erotomani imbecilli, violenti, infantili; gli aristocratici, che li sostengono per viltà e masochismo, il clero, intrallazzone: maschere lugubri di un Carnevale privo d'immaginazione". Ma, a differenza del film del 1973, *Una donna sconosciuta* (almeno sulla carta) sarebbe stato incentrato su una storia angosciosamente individuale, con un'atmosfera cupa che sembrava riecheggiare quella di *Toby Dammit*. Anche

la disperazione e le corse affannose del protagonista in automobile ricordano la storia dell'attore inglese venuto a Roma per girare un film e tormentato dalla visione ricorrente di una bambina diabolica. Ma, nelle pagine della sceneggiatura di Fellini e Zapponi, è affascinante anche la dimensione di "messa in scena", meticolosa e ossessiva, che Raul adempie per 'resuscitare' la presenza della donna scomparsa, prima facendola impersonare da una prostituta e poi incarnandola egli stesso. Le descrizioni delle "regie" di Raul, sembrano quasi una paradossale evocazione del metodo di lavoro dello stesso Fellini, alle prese con un corpo e un volto da modificare per farlo aderire ad un'immagine mentale. Quale attore protagonista, aveva scelto inizialmente Robert Vaughn, uno dei protagonisti de *I magnifici sette* ma poi affiorò anche il nome di Mastroianni.

Questo dossier ricostruisce la storia e l'inabissamento del progetto, riunendo per la prima volta i materiali del laboratorio di questo film mai realizzato: un filmato della conferenza-stampa di Fellini e Bergman a Roma, nel gennaio 1969, che avrebbe dovuto segnare l'avvio del film, il soggetto, gli appunti e i disegni di Fellini (che sembrano adombrare la fisionomia di Vaughn), la sceneggiatura inedita e le sue emanazioni nei film successivi del Maestro.

Roberto Chiesi

"The vessel of dead scripts – that terrible ghost ship sailing on icy blustery seas, laden with screenplays that the wind whips up and scatters on greenish waters..."

Even if the screenplay to Storia d'amore ('love story', a project to be made pairing up with Ingmar Bergman) was carried away on the wind, I do however still have a first treatment, written with Fellini".

Bernardino Zapponi wrote these words in 1995, two years after the director passed away, presenting seven pages of that mysterious treatment for a medium-length feature, written with the great master but never made, in his book Il mio Fellini (Marsilio). It was intended as an episode to stand alongside another, directed by Ingmar Bergman, in a twosome named Love Duet. Only the part conceived by Bergman came into being, but as a feature-length: Beröringen / The Touch (see

page 35). The Love Duet project was commissioned by an American producer, Martin Poll, for Universal, and would then have passed into the hands of Alberto Grimaldi at P.E.A.

Bearing the title of *Una donna sconosciuta* ('an unknown woman') in its last version, the script had not really been carried away on the wind but lay hidden among the thousands and thousands of pages in Zapponi's study, which was lovingly kept by his widow Françoise Rambert in the same state it was left in upon his death in 2000. The script originated from an original story by Zapponi, *L'effeminazione*, which Fellini fell in love with (illustrated in a letter to Grimaldi). However, he ended up dropping this project in favour of *Roma* (1972) and *Amarcord* (1973).

If it is true that the many projects Fellini failed to make (starting off with his legendary *Viaggio di G. Mastorna* – 'Voyage of the G Mastorna') all went to 'nourish', in various ways, the films that reached completion, then the *Una donna sconosciuta* project went to 'fertilise' several scenes in *Roma* (particularly the brilliant orbital

road footage), *La città delle donne* (*City of Women*) and above all *Amarcord*. In fact, in the last version, Fellini had decided to set the story of the metamorphosis experienced by the factory owner Raul in a small provincial town on the border between Emilia and Romagna, in the period between 1922 and 1928. Thus the background would have been 'Italietta', with: "the Fascists, the idiotic, violent and infantile sex-maniacs; the aristocrats, who supported them out of cowardice and masochism; and the peddling sleazy clergy – lugubrious masks of a Carnival lacking in imagination." However, differently to the 1973 film, *Una donna sconosciuta* would have gravitated around (at least on paper) a distressingly individual story, with a gloomy atmosphere seeming to echo that of *Toby Dammit*. Even the desperation and frantic car racing conjure up the story of the British actor who came to Rome to shoot a film and was tormented by recurrent visions of a possessed doll. Nonetheless, in the pages penned by Fellini and Zapponi, one fascinating aspect is the meticulous and obsessive 'staging'

Raul carries out to 'resurrect' the missing woman, first having her played by a prostitute and then impersonating her himself. The descriptions of Raul's 'directing' seem almost a bizarre remembrance of the working methods used by Fellini himself, who gets to grips with a body and a face, to then remodel them so that they conform with a mental picture. For the lead he had initially chosen Robert Vaughn, one of the protagonists in *The Magnificent Seven*, but then Mastroianni's name also emerged.

This dossier rebuilds the story and the sinking of the project, bringing together for the first time the materials for this film that was never made: footage of Fellini's and Bergman's Rome press conference in January 1969, which should have marked the start of the film; Fellini's notes, plot and drawings (which seem shaded with Vaughn's features); and the unused screenplay and its evolution in the director's subsequent films.

Roberto Chiesi

MAGIA DEL FUORI SINK – FELLINI, LE VOCI E I SUONI OUT-OF-SINK MAGIC – FELLINI: THE VOICES AND SOUNDS

L'ESTETICA OTOIATRICA DI FELLINI

"Non mi serve molta gente: mi bastano Noschese e i due Lionello (Alberto e Oreste). Con loro posso doppiare tutto il film". Questa ennesima dichiarazione d'incoscienza felliniana, trova regolarmente la sua smentita negli immensi gruppi d'aspetto biblico che bivaccano nei pressi delle salette di doppiaggio; giovanissimi attori d'Accademia, madri di famiglia che fanno la calza, vecchi scarti di palcoscenico, attori che la zoppia o la paralisi ha escluso dall'esibizione in pubblico: ecco la categoria dei doppiatori, ossia quelle eccezionali voci che sentiamo ogni giorno alla radio o nei film (...). Con questa massa polifonica (e sono tutte brave persone, molto interessate alle questioni sindacali: nei loro discorsi ricorre spesso l'ENPALS e la pensione), difficile da guidare come un'orchestra anarchica), Federico dà inizio all'ultimo e definitivo stadio di partenza del film: egli deve incastrare tutte quelle voci dentro i fotogrammi, incollare a ogni faccia una battuta, un grido, una risata, dosare l'afono il rauco lo squillante; suscitare una reazione con un urlaccio ("Ma a te il Piccolo Teatro t'ha rincretinito!") o operare una lenta opera di convincimento sulla debuttante timida ma fonogenica. (...) Alza la voce come raramente aveva fatto durante la lavorazione del film; può umiliare fino alle lagrime la doppiatrice sciocca, far diventar rosso il diplomatico dell'Accademia. La sua insopportazione verso l'im-

FELLINI'S OTOLOGIC AESTHETICS

"I don't need a lot of people: I can cope with Noschese and the Lionello pair (Alberto and Oreste). I can dub the whole film with them". This umpteenth example of typical Fellini rashness then found its routine contradiction in the huge biblical-style crowds camping out around the dubbing rooms: young actors and actresses just out of drama school; mothers knitting socks; old rejects from the stage; players excluded from public performance by a limp or a paralysis. These are the categories of dubbers, those exceptional voices we hear every day on the radio or in films (...). This polyphonic mass (and they are all decent people, very interested in trade union matters – ENPALS and pensions are often mentioned in their conversations) as difficult to conduct as an anarchic orchestra is what Federico relies on during his film's last and final stage of completion. He must fit all those voices with the frames, pair every face with a line, a cry or a laugh, balance the silent, the husky and the shrill, provoke a reaction with a shout ("But small-scale theatre has made you dozy!") or embark on coaxing the shy but phonogenic girl making her debut. (...) He raises his voice in a way that he rarely does during shooting. He can reduce a silly dubber to tears, he can make a trained actor flush red. His intolerance of phonic imprecision is certainly ascribable to the exasperating sensitivity that Federico possesses



Didascalìa, *dida dida*

precisione fonica, è certo dovuta alla sensibilità esasperata che Federico ha nei confronti di tutto quanto ferisce l'udito: voci e musica. Ha una forte estetica otoiatica.

Bernardino Zapponi, *Roma, Cappelli, Bologna 1972.*

Federico Fellini girò, diciamo, ventidue film: venti lungometraggi, più mezzo *Luci del varietà*, più tre episodi calcolati ciascuno mezzo film. Totale: ventidue.

Quanti giorni, settimane, mesi, anni del tempo della sua vita Federico Fellini consumò a doppiare?

Vogliamo fare sei settimane a film per ventidue uguale centotrentadue settimane: due anni e mezzo e passa? Vogliamo fare cinque settimane per ventidue uguale centodieci settimane? Due anni e rotti?

Era probabilmente la zona con più buchi e *défaillances* di tutta la sua vita. Il fatto che ci fosse un'area semiclandestina così vasta e cruciale e di cui si ricordava così poco, aveva incominciato a incuriosire Federico Fellini. E il fatto che nelle diciamo cinque-

towards anything grating on the ear, whether they be voices or music. In short, he has pronounced otological aesthetics.

Bernardino Zapponi, Roma, Cappelli, Bologna 1972

*Federico Fellini made, let's say, twenty-two films: twenty-two features plus a half in *Luci del varietà* (Lights of Variety), plus three episodes, calculating each as a half film. Total: twenty-two.*

How many days, weeks, months and years of his life did Federico Fellini spend dubbing?

Shall we say six weeks per film? Times twenty-two makes one hundred and thirty-two weeks – over two and a half years. And if we say five weeks? Times twenty-two makes one hundred and ten weeks – two years and a bit.

It was probably the region with the largest number of holes and pitfalls in his entire life. The fact that there was such a vast and crucial semi-clandestine area that was so little noticed began

mila interviste e rispostine (mille solo sul neorealismo) che era stato chiamato a dare anche sulle cose più impensabili, lontane e assurde, nessuno si fosse mai preso la briga di stuzzicarlo con un minimo di tenacia su questa zona grigia, lo intrigava. (...) Quello è l'ultimo ciak, l'ultimo margine per aggiustare rifare ritoccare. Fellini nella nostra intervista aveva dichiarato così: "Più rauco". "Tossisci". "Si schiarisca la voce". Le indicazioni che puoi dare al doppiaggio sono quelle che sono, anche il regista più dotato non può fare altrimenti". Poche rispetto ai requisiti fondamentali (impostazione, timbro, intonazione, controllo dell'emotività, ritmo, recitazione, dizione).

E da qui lo sconforto, il tedio, il pugno immaginario sulla testa del doppiatore inerme, lo schizzetto, il senso d'impotenza eccetera eccetera... Ma sarà poi vero?

In realtà le cose stanno ben diversamente, e non solo tutte le testimonianze raccolte confluiscono nel dimostrare che la dotazione, l'arsenale felliniano degli escamotages, degli stimoli, delle provocazioni, delle coercizioni, delle esortazioni fosse invece sterminato. (...)

Uno dei terreni più minati fra Fellini e i suoi direttori di doppiaggio è il fatto che per parlare ci vuole la bocca aperta. Non è così ovvio. Perché non si può parlare con la bocca chiusa? (...)

Il cinema di Fellini è un concerto di bocche chiuse, socchiuse, semichiuse. (...) E quando queste labbra si muovono / accennano a muoversi / si fa finta che abbiano accennato a muoversi, esse pronunciano due volte e mezza/tre la qualità di sillabe emesse sul set. Più di due volte e mezza. È un calcolo sperimentale che abbiamo fatto noi acchiappavoci, fondaroli e rifondaroli felliniani, conteggio empirico e veridico. Non uno dei tanti numeri leggendari (...): i ventitrè personaggi di Oreste Lionello in *Prova d'orchestra*, i cinquanta della D'Assunta nella *Città delle donne*, i centotrentanove numeri che avrebbe detto il Moro [interprete di Trimalcione in *Fellini Satyricon ndc*] prima di essere convertito alla recitazione del menù del giorno. Uno dei refrain di queste testimonianze sono appunto i direttori che si rivoltano per le battute a labbra chiuse e Fellini che se ne frega e che dice che non se ne accorge nessuno e che se la gente guarda la bocca anziché il film, allora addio...

Tatti Sanguineti, *La regia dei direttori*, in *Voci del varietà / Federico delle voci. I direttori di doppiaggio di Fellini*, a cura di Tatti Sanguineti, Fondazione Federico Fellini, Rimini 2005

to attract Federico Fellini. In the, let's say, five thousand interviews and question sessions (a thousand questions alone on neorealism) that he was asked to give – even on the most unthinkable, unrelated and absurd topics – nobody ever bothered to probe him with the slightest persistence on this grey area, and this fact began to intrigue him (...) This aspect is the last take, the last leeway for adjusting, redoing or retouching. During our conversation Fellini said: "hoarser", "cough!", "clear your throat!". The instructions you can give during dubbing are relatively limited, and even the most able film-maker has to accept this. Limited in relation to the essential requirements (approach, tone, intonation, control of emotions, rhythm, recital and diction).

And here resides the consternation, the annoyance, the imaginary fist coming down on the defenceless dubber's head, the spray, the sense of powerlessness, etcetera, etcetera... But was it actually true?

Things were very different in reality, and all the evidence gathered flows in the same direction, to demonstrate that the supply – Fellini's arsenal of ploys, stimuli, provocations, coercions and admonitions – had instead run dry (...)

One of the most heavily mined areas between Fellini and his dubbing directors is the fact that a mouth needs to open to talk. It's not actually that obvious. Why can't you speak with a closed mouth? (...)

*Fellini's cinema is a concert of closed, half-closed and partially open mouths. (...) And when these lips move / give signs of moving / pretend they have moved, then they produce two and a half/ three times the quantity of syllables emitted on the set. More than two and a half times. This is an experimental calculation we Fellinian voice-catchers and behind-the-scenes enthusiasts have made. An empiric and true count. Not one of the many legendary numbers (...): the twenty-three characters with Oreste Lionello's voice in *Prova d'orchestra* (Orchestra Rehearsal), the fifty by Ms. D'Assunta in *Città delle donne* (City of Women), the one hundred and thirty-nine that Moro [playing Trimalcione in *Fellini - Satyricon*] lent before being moved to reciting the menu of the day. One of the refrains of these eye-witness accounts is in fact the directors rebelling over lines coming out of closed mouths and Fellini not caring, replying that nobody will notice and that if the audience is watching the mouth rather than the film, then that's the end of it all...*

Tatti Sanguineti, *La regia dei direttori*, in *Voci del varietà / Federico delle voci. I direttori di doppiaggio di Fellini*, edited by Tatti Sanguineti, Fondazione Federico Fellini, Rimini 2005

FELLINI. DALL'ITALIA ALLA LUNA / FELLINI. FROM ITALY TO THE MOON

L'esposizione Fellini. Dall'Italia alla Luna - curata da Sam Stourdzé, prodotta da MAMbo – Museo d'Arte Moderna di Bologna e dalla Cineteca di Bologna - ripercorre e analizza l'immaginario onirico di Federico Fellini, i volti, gli ambienti, gli illusionismi, le alchimie e il laboratorio creativo e figurativo dei suoi film, l'iconografia della cultura popolare contemporanea reinventata nel suo cinema. La mostra mette in relazione estratti di film, documenti fotografici, resoconti giornalistici, immagini televisive, disegni, documenti e materiali legati al lavoro del regista.

È stata allestita negli spazi del MAMbo nell'anno in cui ricorre il cinquantesimo anniversario dell'uscita de *La dolce vita*. Dal Jeu de Paume di Parigi – dove ha ottenuto grande successo di pubblico con il titolo *Fellini, la grande Parade* – l'esposizione approda a Bologna con un diverso titolo e due sezioni nuove: *La magia del fuori sink* – curata da Gian Luca Farinelli, Tatti Sanguineti e Roberto Chiesi e dedicata a 'Fellini e il suono', con numerosi materiali audiovisivi – e una scelta di manifesti originali dei principali film del maestro riminese, provenienti dalla collezione privata di Maurizio Baroni ed ora acquisiti dalla Cineteca di Bologna.

Cultura popolare, Fellini al lavoro, La città delle donne e *Invenzione biografica* sono le principali sezioni tematiche del percorso espositivo, che si caratterizza per l'impatto multimediale. All'interno sono visibili oltre duecento fotografie, cinquanta disegni autografi, trenta postazioni audio-video di cui dodici video-proiezioni, centinaia di documenti, estratti da riviste, locandine, manifesti, diapositive, copertine.

Attraversando le sale, i visitatori avranno modo di prendere confidenza con i temi che hanno dato forma all'universo felliniano: il circo, le caricature, i fotoromanzi, la donna nelle sue polimorfe incarnazioni, la ri-creazione della realtà a Cinecittà, l'ambivalenza del sentimento religioso, l'immaginazione che sfida la realtà, la psicoanalisi e il sogno, la relazione con i media, la fascinazione per i fumetti, il rifiuto per la televisione, l'invenzione delle parole, delle voci e dei suoni. Particolare spazio è riservato alle immagini in movimento messe in rapporto dialettico con le immagini fisse: una serie di schermi e proiezioni presentano estratti e montaggi di lavori di Fellini, accanto a nastri di prova, scene tagliate, filmati e cinegiornali dell'epoca.

The exhibition Fellini. Dall'Italia alla luna - curated by Sam Stourdzé, co-produced by MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna and Cineteca di Bologna - analyzes and thinks back to the Federico Fellini dream-like imagery: the faces, scenes, the illusions, the alchemies and the creative and figurative laboratory of his movies, the iconography of contemporary mass culture.

Fellini. Dall'Italia alla luna draws connections between movie excerpts, photographic documentation, newspaper reportages, televised images, drawings, documents and materials deriving from the filmmaker's practice reinvented in his movie.

It is mounted in MAMbo's halls on the 50th anniversary of *La dolce vita*, with a wholly new setup. From its initial step at the Jeu de Paume in Paris – where it had obtained a wide success, under the title *Fellini, la Grande Parade* – the show opens in Bologna with a different title and two brand new sections: *The Magic of out-of-“sink”*, curated by Gian Luca Farinelli, Tatti Sanguineti and Roberto Chiesi, and focused on 'Fellini and sound', with a host of video and audio materials – and an array of original movie posters from the private collection of Maurizio Baroni, now acquired by Cineteca di Bologna.

Pop Culture, Fellini at Work, City of Women and Biographical Invention are the show's main thematic sections, characterized by a multimedia impact. They include over 200 photographs, 50 autograph drawings, 30 audio-video positions, of which 12 projections, hundreds of documents, magazine spreads, posters, billboards, slides, covers. The exhibition path will lead visitors to understand the themes informing Fellini's universe: circus, caricatures, photo stories, women in their manifold incarnations, the re-creation of reality in Cinecittà, the ambivalence of religious feeling, imagination as a challenge to reality, psychoanalysis and dreams, the relation to the media, the attraction to comics, the refusal of television, the invention of words, voices and sounds.

A special focus is put on the dialectical relation between moving and static images: an array of screens and projectors offer excerpts and montages of Fellini's works, first takes, unreleased scenes, as well as films and newsreels from that period.

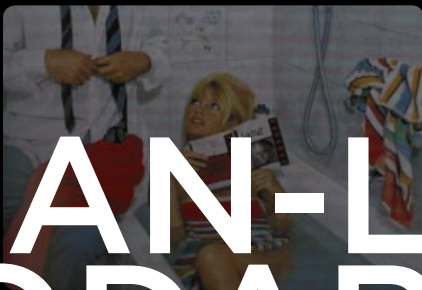
MAMbo, via Don Minzoni, 14 / tel. 051 6496611

dall/from 25 marzo al/to 25 luglio 2010

da martedì a domenica: ore 10.00 - 18.00 / giovedì: ore 10.00 - 23.30 / lunedì: chiusura / closed

www.mambo-bologna.org

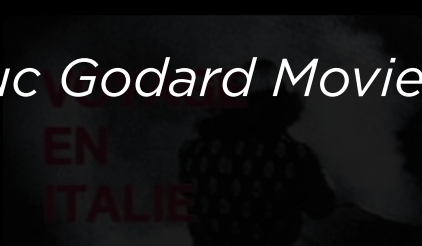
LA
RÉPONSE
ES
NÈBRES



JEAN-LUC GODARD COMPOSITORE DI CINEMA



Jean-Luc Godard Movie Composer



LE BANDE-ANNONCE DI JEAN – LUC GODARD THE JEAN-LUC GODARD BANDE ANNONCE

Programma a cura di / Programme curated by Roberto Turigliatto e Rinaldo Censi

È stata Nicole Brenez, nel volume da lei curato in occasione della mostra del Centre Pompidou (*Jean-Luc Godard – Documents*, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris 2006), a rimettere in discussione la nozione di “corpus” godardiano, includendovi ogni sorta di “opus” in qualsiasi forma e materia questo si manifesti. Per quanto riguarda i film veri e propri, alla canonica filmografia godardiana Brenez aggiunse i titoli delle trenta bandes-annonces che Godard stesso aveva realizzato, da *À bout de souffle* a *Notre Musique*, più quella di *Mouchette* di Bresson, entrata a sorpresa nella lista.

Vale la pena di ricordare come alcuni anni fa anche Jean Douchet, recensendo sui “Cahiers du Cinéma” l’uscita di un cofanetto DVD con sei film di Godard del primo periodo, aveva preferito soffermarsi per l’occasione proprio sulle bandes-annonces piuttosto che sui film. Ma soprattutto di recente è stato lo stesso Godard a attirare prepotentemente l’attenzione su questo aspetto finora trascurato della sua opera con la spettacolare diffusione sul web di quattro diverse e successive bandes-annonces di *Film Socialisme* (diverse per durata, e per la velocità di accelerazione in cui viene fatto sfilare il film).

Questo dossier del “Cinema ritrovato”, che riunisce la maggior parte dei trailer godardiani e alcuni altri esempi recenti di film “brevissimi” (anch’essi costruiti sulla citazione o sull’autocitazione, tra cui *Une catastrophe*, il bellissimo trailer del Festival di Vienna e le due *Prières pour refuzniks*), si propone dunque come piccolo cantiere di discussione sul metodo di Godard, sulla sua capacità di fare cinema con ogni mezzo, di creare piccoli capolavori, opere in se stesse perfettamente compiute pur nell’estrema fugacità del pretesto produttivo. “Annunciando” le parole chiave, le piste, i caratteri, destrutturando le immagini e le didascalie, i suoni e le musiche del film appena compiuto, la bande-annonce si trasforma in critica del film. Inevitabilmente il Godard “critico” applica la pratica della citazione e del *détournement*, della triturazione e del rimontaggio, ai frammenti dei suoi stessi film. Come per altro aveva già fatto magistralmente negli “scénario” in video (precedenti e spesso susseguenti i film stessi) e nell’ampia costellazione delle *Histoire(s) du Cinema* e dei suoi satelliti.

It was Nicole Brenez, in the publication she edited for the exhibition at the Pompidou Centre (Jean-Luc Godard – Documents, Editions du Centre Georges Pompidou, Paris 2006), who re-opened the debate on the idea of a Godard ‘corpus’, including within it every type of ‘opus’ in whatever form or material it reveals itself. As far as films themselves are concerned, Brenez added to the traditional Godard filmography the titles of thirty advertising trailers that Godard himself made, from those of À Bout de Souffle (Breathless) to Notre Musique (Our Music), plus that of Mouchette by Bresson – a surprise entry on the list.

It is worth remembering how a few years ago also Jean Douchet, reviewing the release of a DVD set of six early Godard films in “Cahiers du Cinéma”, chose to linger on this occasion precisely on the director’s trailers rather than on his films. Furthermore, Godard himself recently decided to insistently call attention to this so-far neglected aspect of his repertoire with the spectacular circulation on the internet of four different and consecutive bandes-annonces, or trailers of Film Socialisme (Socialism), which vary in length and in the pace at which the film unfolds.

This dossier by Cinema Ritrovato, which brings together most of Godard’s trailers and a few other examples of ‘very brief’ films (also built on quotation or self-quotation, and including Une Catastrophe, the wonderful trailer screened at the Vienna Film Festival, and the two Prières pour Refuzniks), is thus offered as a small-scale construction site for discussion on Godard’s method, his ability to make cinema with every means and his capacity to create little masterpieces – works that are perfectly accomplished despite the extreme fleetingness of their production purpose. By ‘announcing’ the key words, the directions and the characters, and by deconstructing the images and titles, the sounds and music to the film that has only just been finished, the bande-annonce turns into a critical review of the film itself. Inevitably Godard the ‘critic’ applies the practice of quotation and détournement, of mincing and re-editing, to the fragments of his own films. As he already did so masterly in the ‘scenarios’ on video (preceding and often following the films themselves) and in the broad constellation of the Histoire(s) du Cinema and their satellites.

BANDE-ANNONCE DE À BOUT DE SOUFFLE

Francia, 1960 Regia: Jean-Luc Godard
■ T. it.: *Fino all'ultimo respiro* ■ 35mm. D.: 1'50".
■ Da: Forum des images per concessione di Ciné-Classic

BANDE-ANNONCE DE LE PETIT SOLDAT

Francia, 1960 Regia: Jean-Luc Godard
■ D.: 57".

BANDE-ANNONCE DE UNE FEMME EST UNE FEMME

Francia, 1961 Regia: Jean-Luc Godard
■ T. it.: *La donna è donna* ■ 35mm. D.: 1'50". ■ Da: Forum des images per concessione di Ciné-Classic

BANDE-ANNONCE DE VIVRE SA VIE. FILM EN DOUZE TABLEAUX

Francia, 1962 Regia: Jean-Luc Godard
■ T. it.: *Questa è la mia vita* ■ 35mm. D.: 2'. ■ Da: Forum des images per concessione di Les Films du jeudi

BANDE-ANNONCE DE LES CARABINIERS

Francia, 1963 Regia: Jean-Luc Godard
■ T. it.: *Les Carabiniers* ■ 35mm. D.: 2'10". ■ Forum des images per concessione di Ciné-Classic

BANDE-ANNONCE DE LE MÉPRIS

Francia/Italia, 1963 Regia: Jean-Luc Godard
■ T. it.: *Il disprezzo* ■ D.: 2'15".

BANDE-ANNONCE DE BANDE A PART

Francia, 1964 Regia: Jean-Luc Godard
■ DVD. D.: 1'50". ■ Da: Gaumont-Pathé Archives per concessione di Ripley's film

BANDE-ANNONCE DE UNE FEMME MARIÉE. FRAGMENTS D'UN FILM TOURNÉ EN 1964

Francia, 1964 Regia: Jean-Luc Godard
■ T. it.: *Una donna sposata* ■ D.: 1'50"

BANDE-ANNONCE DE ALPHAVILLE. UNE ÉTRANGE AVENTURE DE LEMMY CAUTION

Francia, 1965 Regia: Jean-Luc Godard
■ T. it.: *Agente Lemmy Caution, missione Alpha-*

ville ■ 35mm. D.: 1'. ■ Da: Forum des images per concessione di Raro Video

BANDE-ANNONCE DE PIERROT LE FOU

Francia, 1965 Regia: Jean-Luc Godard
■ T. it.: *Il bandito delle ore undici* ■ D.: 1'40"

BANDE-ANNONCE DE MASCULIN FÉMININ. QUINZE FAITS PRÉCIS

Francia, 1966 Regia: Jean-Luc Godard
■ T. it.: *Il maschio e la femmina* ■ 35mm. D.: 1'58".
■ Da: Forum des images per concessione di Argos films

BANDE-ANNONCE DE MADE IN USA

Francia, 1966 Regia: Jean-Luc Godard
■ T. it.: *Una storia americana* ■ D.: 1'30"

BANDE-ANNONCE DE DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE

Francia, 1966 Regia: Jean-Luc Godard
■ T. it.: *Due o tre cose che so di lei* ■ D.: 1'30"

BANDE-ANNONCE DE WEEK-END

Francia, 1967 Regia: Jean-Luc Godard
■ T. it.: *Week-end, un uomo e una donna dal sabato alla domenica* ■ Beta. D.: 48". ■ Da: Gaumont-Pathé Archives

BANDE-ANNONCE DE JE VOUS SALUE, MARIE + LE LIVRE DE MARIE

Francia, Svizzera, Gran Bretagna 1985
Regia: Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville
■ D.: 1'55". ■ Da: Gaumont-Pathé Archives

BANDE-ANNONCE DE FOR EVER MOZART

Francia, 1996 Regia: Jean-Luc Godard
■ 35mm. D.: 50". ■ Da: Cinémathèque de Toulouse

BANDE-ANNONCE DE ÉLOGE DE L'AMOUR

Francia, 2001 Regia: Jean-Luc Godard
■ D.: 1'20"

UNE CATASTROPHE

Francia, 2008 Regia: Jean-Luc Godard
■ 35mm. D.: 1'. Col ■ Da: Sixpackfilm
Trailer del festival di Vienna 2008

JE VOUS SALUE, SARAJEVO

Francia, 1993 Regia: Jean-Luc Godard
■ Int.: voce di Jean-Luc Godard ■ D.: 2'.

ESPOIR / MICROCOSMOS - LE MONDE COMME IL NE VA PAS - da Le Cercle de minuit

Francia, 1996 Regia: Jean-Luc Godard
■ Beta SP. D.: 1' e 3'. Col ■ Da: INA

PRIÈRES POUR REFUZNICKS 1 ET 2

Francia, 2004 Regia: Jean-Luc Godard
■ D.: 6'30" e 3'30".

ECCE HOMO (oppure Excès oh ! Mot)

Francia, 2006 Regia: Jean-Luc Godard
■ DVD. D.: 2'. Col. ■ Da: Centre Pompidou

BANDE-ANNONCE DE MOUCHETTE

Francia, 1967 Regia: Jean-Luc Godard
■ T. it.: *Mouchette - Tutta la vita in una notte*

PIERROT RIVISITATO PIERROT REVISITED

Programma a cura di / Programme curated by Alain Bergala

PIERROT REVISITED

Francia, 2010 Regia: Alain Bergala

■ Beta D: 137'. Col. ■ Versione francese / French version

Tento di analizzare – con la convinzione che sia una buona pista per comprendere il processo di creazione in Godard – il funzionamento della memoria del cinema nei suoi film, più in particolare in *Pierrot le fou* (*Il bandito delle undici*, 1965). È una delle opere più piacevoli del suo primo periodo: un film aperto ai quattro venti, dove passano alla rinfusa molte sequenze-ricordi del cinema anteriore. Quando esce nel 1965, è già percepito, dal suo autore e dai critici, come un film-bilancio e come una doppia traversata del cinema: del suo proprio – vi si trovano molti riferimenti ai suoi film anteriori – ma anche di tutto il passato del cinema. (...)

In *Pierrot le fou*, Godard ha ampiamente fatto ricorso alle sue rimembranze di cinefilo e alla sua memoria di cinema. Ha attinto, e senza dubbio spesso in modo cosciente, ad uno stock di immagini in riserva. Ma già – ed ecco perché il film m'interessa in rapporto al Godard di oggi – qualcosa comincia a lavorare la creazione godardiana, che è di un ordine diverso rispetto alla citazione, e che ho battezzato qui la “reminiscenza”, cui appartengono le tracce di un film che è allo stesso tempo un po' dappertutto e da nessuna parte in *Pierrot le fou: Sommaren med Monika* (*Monica e il desiderio*). Bisogna notare, en passant, che *Monica e il desiderio* costituiva già, agli occhi del suo autore Ingmar Bergman, la “ripresa” di un film di due anni prima, *Sommarlek* (*Un'estate d'amore*). La mia tesi iniziale sarà che *Monica e il desiderio* è uno dei film che ha più impressionato, nel doppio senso del termine, il giovane Godard degli anni Cinquanta, e che ha lasciato in lui delle tracce eccezionalmente durevoli (se ne trovano ancora in *JLG/JLG*). Alcune immagini del film di Bergman ci hanno messo trent'anni a rivelarsi nei film di Godard, seguendo un processo che non è quello della citazione e che cercherò di analizzare.

Perché *questo* film, fra tanti altri che il giovane cinefilo Godard ha visto all'epoca? Per delle ragioni profonde. *Monica e il desiderio* metteva in gioco, nel 1953, tutto ciò che in seguito avrebbe polarizzato la ricerca di Godard, soprattutto la questione del presente e della reminiscenza, mettendo in scena una situazione che sarebbe divenuta ossessiva nella sua opera a venire: l'insularità, la coppia isolata, circondata, sia in un appartamento o su un'isola; la tentazione di un piccolo momento-limite dove il racconto si arresta, dove il tempo muta regime, dove il film è in volo planato.

Distinguo quattro piani nel pensiero di Godard sulla questione della memoria del cinema nella creazione cinematografica:

1. Il cinema come presente. La formula potrebbe essere: “Non c'è niente da inventare nel cinema, tutto è dato”. La modalità di questo primo piano, è il quadro o il collage. Il suo registro è il piacere della creazione offerta.

2. Il cinema come romanzo, come mito. La formula potrebbe

I will attempt to analyse – convinced that it is the right route to understanding Godard's creative process – the workings of cinema memory in his films, most specifically in Pierrot le fou (1965). This is one of the most appealing movies from his early period: a film open to the four winds, where many scenes/memories of previous cinema pass by en masse. When it was released in 1965 it was already seen by its maker as well as the critics as a stock-taking film and as a double passage of cinema: passing through Godard's own past – there are many references to his previous films – but also through the entire past of the cinema (...)

In Pierrot le fou, Godard has time and again turned to his recollections as a film lover and to his cinema memories. He has delved into – certainly very often consciously – a store of reserve images. But already – and this is why this film interests me in relation to the Godard of today – something was beginning to shape Godard's creation style, and it is of a different nature to quotation. I have decided here to name it 'reminiscence'. To this belong the traces of a film that is both a little everywhere and nowhere in Pierrot le Fou: Sommaren med Monika (Summer with Monica). It should be noted, in passing, that Summer with Monica was already, in the eyes of its creator, the 'resumption' of a film made two years earlier, Sommarlek (Summerplay). I will take as my point of departure the fact that Summer with Monica is one of the films that most made a big impression – in all senses – on the young Godard in the 1950s, leaving exceptionally long-lasting traces in his mind (they are also found in JLG/JLG). A few of the images from Bergman's film took thirty years to reveal themselves in Godard's movies, involving a process that is not quotation and one that I will attempt to analyse.

Why this film, out of all those that Godard the young film-lover saw at the time? For various deep-rooted reasons. Summer with Monica brought into play, in 1953, everything that would later be the focus of Godard's quest, especially regarding the topic of the present and reminiscence, taking to the set a situation that would become an obsession in his future work: insularity, the solitary couple surrounded, whether it be in an apartment or on an island; the temptation of a short limit-moment where the tale stops, where time changes rhythm, and where the film glides on its own.

In Godard I can identify four different planes regarding the question of cinema memory and film creation:

1. *Cinema as the present. The formula could be: “There's nothing to invent in cinema, everything has already been supplied”. The method for this first plane is the picture or the collage. Its tone is the pleasure of the offered creation.*

2. *Cinema as a novel, as a legend. The formula could be: “The present never exists alone in a film”. The method is instead music or the story, while the tone is nostalgia.*

3. *Cinema as reminiscence. Its definition could be: “What*

essere: “Il presente non esiste mai da solo in un film”. La modalità sarebbe piuttosto la musica o il romanzo, e il registro la nostalgia.

3. Il cinema come reminiscenza. La sua definizione potrebbe essere: “Ciò che ritorna sotto un'altra forma dopo essere passato attraverso l'oblio”. La modalità è il sorgere improvviso o l'apparizione, e il registro la malinconia.

4. Il quarto piano è molto contiguo al terzo. Godard si trova a questo punto oggi: il cinema come resurrezione o come redenzione, perché Godard è scivolato da qualche tempo (fra *Nouvelle Vague* e *Hélas pour moi*) dal primo termine al secondo. La formula potrebbe essere: “Il passato ritorna al presente dopo essere passato attraverso la sofferenza. La modalità, qui, sono le immagini “sperimentate”, di cui ho avuto sentore per la prima volta in *Je vous salue, Marie*, quando Godard filmava la Vergine nella sua piccola stanza: come far ritornare, in un corpo contemporaneo, qualche cosa di Maria? Immagini sperimentate quindi, immagini riprese, in sofferenza, al purgatorio. Il registro, qui, è chiaramente la sofferenza. Dal piacere alla sofferenza, passando per la nostalgia e la malinconia, Godard ha dovuto attraversare una ad una tutti questi strati. Ma questa traversata è stata lunga e progressiva. *Pierrot le fou*, per esempio, non giunge mai al quarto piano, a cui Godard accederà soltanto a metà degli anni Ottanta. Quando passa da un piano all'altro, non per questo Godard rinuncia ai precedenti, diciamo piuttosto che questi piani si stratificano nel corso degli anni e dei periodi ed entrano in una dialettica sempre più ricca e complessa.

Alain Bergala, *La reminiscence ou Pierrot avec Monika*, da AA.VV., *Pour un cinéma comparé (influences et répétitions)*, Cinémathèque française, Paris 1996

returns in another form once it has passed through oblivion”. The method is sudden emergence or apparition and the tone is melancholy.

4. *The fourth plane is very similar to the third. This is the point Godard finds himself at today: cinema as resurrection or as redemption, because Godard has shifted, for some time now (between Nouvelle Vague – New Wave – and Hélas pour moi – Woe is Me) from this first term to the second. The formula could be: “The past returns to the present after passing through suffering”. Here the method is ‘experimental’ images, which I caught the first hints of in Je vous salue, Marie (Hail Mary), when Godard filmed the Virgin in her small bedroom: how can you bring back, in a contemporary body, something of the Virgin Mary? Hence experimental images, images shot in purgatory, with suffering. Here the tone is clearly suffering. From pleasure to suffering, passing through nostalgia and melancholy, Godard has had to go through these layers one by one. But this passage has been long and gradual. Pierrot le fou, for instance, never reached the fourth plane, which Godard would find access to only in the mid 1980s. When he moves from one plane to another, Godard does not abandon the previous ones. Instead, we could say that these planes build up as layers over the years and during various periods, heading to create ever richer and more complex dialectics.*

Alain Bergala, *La reminiscence ou Pierrot avec Monika*, from *Pour un cinéma comparé (influences et répétitions)*, Cinémathèque française, Paris 1996

REPORTAGE AMATEUR

Francia, 2006 Regia: Dominique Païni

■ DVD D: 47. Col. ■ Versione francese / French version

I pareri sono concordi, ormai, nel considerare l'intera opera di Godard come invasa da una nostalgia insondabile e da un'attrazione per il passato, al limite del risentimento. (...)

Voyage(s) en Utopie ostentava espressamente il partito preso di ricostruire i brandelli di un'impresa trascorsa che non superava lo stadio del modellino, della concezione in formato ridotto. Il viaggio era qui ritorno indietro e l'utopia non era forse altro che un'Arcadia distrutta di cui i modellini successivi del *Collage(s) de France* testimoniavano una rinuncia. Eppure, a rivedere questi plastici nell'esposizione, accatastati in un simulacro d'abbandono, pensavo che questi volumi formati da cartoni ritoccati a guazzo, di oggetti incollati e di schermi in miniatura, avevano costituito segretamente l'adempimento ideale dell'impresa. I modellini erano dei veri collages, fra progetto d'architettura e piccoli *combine painting* che non sarebbero stati sconfessati da un Rauschenberg a cui Godard allude all'epoca della retrospettiva del pittore al Mamac di Nizza (vedi la conferenza-stampa a Cannes nel 1997 nel dvd edito da Gaumont delle *Histoire(s) du cinéma*).

Ma è precisamente a questo stadio di conclusione provvisoria, forse intimamente vissuta da Godard come provvisoria, che *Voyage(s) en Utopie* compiva un ritorno rattristato, installandoli significativamente al centro della sala «Avant-hier» con una certa forma di solennità, come un ostentato rimpianto doloroso. È alla misura di questo rimorso che io potei verificare ancora una volta la forma così particolare dell'utopia godardiana e che si è espressa spesso nel desiderio di volgersi indietro, di guardare indietro, come nessun'altra arte, o nessun'altra attività dello spirito se non il cinema, gli permette: "Solo il cinema autorizza Orfeo a volgersi indietro senza far morire Euridice" (*Histoire(s) du cinéma*, episodio 2A, *Seul le cinéma*).

Dominique Païni, *Souvenirs de Voyage en Utopie. Note sur une exposition désœuvrée*

Opinions all agree that the whole of Godard's work is permeated by a deep longing and an attraction for the past, just short of resentment. (...)

Voyage(s) en Utopie expressly boasted of its intention to reassemble the pieces of an enterprise that never went beyond the modeling stage, beyond its design in miniature. The trip here was a return back, and the utopia was perhaps nothing more than a ruined Arcadia of which the subsequent models of Collage(s) de France testified renunciation. And yet seeing these models again in an exhibition, stacked in a vague semblance of abandonment, I thought that these volumes made of cardboard retouched with gouache, of glued objects and miniature screens secretly comprised the ideal fulfillment of the enterprise. The models were true collages, between an architectural project and small combine paintings that would not have been cast off by a Rauschenberg to whom Godard alludes at the time of the painter's retrospective at Mamac in Nice (see the press conference at Cannes in 1997 in the Histoire(s) du cinéma DVD edited by Gaumont).

But it is precisely at this stage of a provisional conclusion, perhaps intimately experienced by Godard as provisional, that Voyage(s) en Utopie makes its sad return, meaningfully placed in the center of the room "Avant-hier" with a certain kind of solemnity, like a display of painful regret. It is in the extent of this remorse that I could see once again the particular form of Godard's utopia, which was often expressed in the desire to turn back, to look back, like no other art or other spiritual activity but film allowed him to do: "Only film allows Orpheus to turn around without killing Eurydice" (Histoire(s) du cinéma, episode 2A, Seul le cinéma).

Dominique Païni, *Souvenirs de Voyage en Utopie. Note sur une exposition désœuvrée*

PROGETTO CHAPLIN: DOSSIER FLOREY

Project Chaplin: Dossier Florey



A cura di / Curated by

Cecilia Cenciarelli

In collaborazione con / In collaboration with

Kevin Brownlow

“Mio caro Maurice,

ho appena ricevuto la tua lettera del 23 nella quale mi chiedi a quale progetto stia lavorando in questo momento. Te ne parlerò, ma solo a patto che tu non riveli a nessuno, lì a Parigi, il contenuto di questa lettera. Qualche mese fa Charlie mi ha letto il suo manoscritto e a seguito di lunghe conversazioni sull'argomento mi ha chiesto di dirigere il suo film. [...] Ci ho riflettuto molto, per la prima volta nella sua brillante carriera Charlie domandava a un altro regista di lavorare con lui, e questo regista ero io; io che nel 1915 facevo la fila davanti ai cinema per andare a vedere Charlot. [...] Charlot è il proprietario degli studi e il produttore del film, abbiamo opinioni piuttosto diverse, non solo per quanto riguarda l'autenticità dell'elemento francese del film ma anche per il modo di inquadrare una scena o di illuminare il set. Discutiamo costantemente. Faccio ricorso a tutta la mia diplomazia ma credo di potermi considerare un tecnico di prim'ordine, di aver maturato una certa esperienza e so come ottenere le inquadrature che voglio, che sono tutt'altro che arcaiche. Penso che da un momento all'altro la nostra collaborazione potrebbe interrompersi e per questo voglio che la stampa francese non ne sappia niente”.

Tra il maggio e l'autunno del 1946 Robert Florey lavorò come assistente alla regia di Charlie Chaplin al film *Monsieur Verdoux*. Di quei mesi conserviamo tra l'altro alcune lettere all'amico e confidente Maurice Bessy (editore della rivista “Cinémonde”, collezionista, collaboratore di Welles e Duvivier, uomo di cinema...) con il quale qualche anno dopo Florey firmerà il libro *Monsieur Chaplin ou le rire dans la nuit*.

Nessuno di esterno ai fedelissimi - Reeves, Bergman, Tothero e pochi altri - era stato fino a quel momento così vicino a Chaplin da poterne raccontare le zone d'ombra, i malumori e le insicurezze. Florey era senz'altro consapevole dell'eccezionalità della sua posizione tanto che arrivò a far stenografare le indicazioni (e le imprecazioni) di Chaplin ai suoi collaboratori durante una delle scene girate insieme. Eppure dalla corrispondenza con Bessy o dallo *scrapbook* di disegni, schizzi, appunti, presumibilmente sottratti dal set, trapela ancora l'ammirazione incondizionata di Florey per 'Charlot' come lo chiama, o 'le vieux Maître'.

Siamo nel 1946 e forse per la prima volta Chaplin, che aveva incarnato i suoi tempi come nessun altro prima di lui (“come se il ritmo stesso del suo corpo in movimento fosse quello del mondo” aveva detto Cocteau) avvertiva uno scollamento dal cinema e dal linguaggio del cinema, dalla sua epoca e dal ‘Sistema America’. “Verdoux è la metamorfosi di Charlot nel suo contrario” scriverà Bazin. L'occhio di Florey registrò questa metamorfosi.

Cecilia Cenciarelli

“My dear Maurice, I have just received your letter of the 23rd in which you ask me what I am working on at the moment. I will tell you, but only on condition that you reveal to nobody in Paris the content of this letter. Some months ago Charlie read me his script and after long conversations about the plot asked me to direct his film [...] I have thought about it a lot, for the first time in his brilliant career Charlie asked another director to work with him, and that director was me, I who in 1915 queued outside the cinema to go and see Charlot [...] Charlot is the owner of the studio and the producer of the film, we have somewhat different opinions, not only as regards the authenticity of the French elements of the film, but also about the way of framing a scene or lighting a set. We argue constantly. I have resorted to all my diplomacy but I think I can consider myself a technician of the first class, having matured a certain experience and knowing how to get the framings I want, which are quite other than archaic. I think that from one moment to the next our collaboration might be brought to an end and for this reason I want the French press to know nothing”.

Between May and Autumn of 1946 Robert Florey worked as assistant director to Charlie Chaplin on his film Monsieur Verdoux. Among the materials from these months which we preserve are letters to his friend and confidant Maurice Bessy (editor of the review “Cinémonde”, collector, collaborator of Welles and Duvivier, man of the cinema...) with whom some years later Florey co-authored the book Monsieur Chaplin ou le rire dans la nuit.

No-one outside the most faithful - Reeves, Bergman, Tothero and a few others –had until now been so close to Chaplin as to be able to witness and relate his moods, the bad tempers and the insecurity. Florey was conscious how exceptional was his position, to the extent that he made a stenographic record of the directions (and the imprecations) of Chaplin to his collaborators during one of the scenes they directed together. Yet the correspondence with Bessy and Florey's scrapbook of designs, sketches and notes, presumably taken from the set, still reveal the old unconditional admiration of Florey for 'Charlot' or the 'vieux Maître' as he calls him.

We are in 1946, and perhaps for the first time Chaplin, who had incarnated his own times like none other before him (“as if the very rhythm of his body in movement represented that of the world”, Cocteau had said) felt a distance with cinema, with the language of cinema, with his times and with America. “Verdoux is the metamorphosis of Chaplin into his opposite” wrote Bazin. Florey's eye recorded this metamorphosis.”

Cecilia Cenciarelli

THE LIFE AND DEATH OF 9413, A HOLLYWOOD EXTRA

Stati Uniti, 1928 Regia: Robert Florey e Slavko Vorkapich

■ Scen.: Robert Florey, Slavko Vorkapich; Int: Jules Raucourt (9413), George Voya (la star), Robert Florey (direttore del cast), Adriane Marsh (13); Prod.: Robert Florey; Pri. pro.: 17 giugno 1928 ■ 35mm. D: 11' a 24 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: George Eastman House

The Life and Death of 9413 – A Hollywood Extra fu [...] certamente il primo tentativo importante e compiuto di Florey di realizzare un film non commerciale. Il periodo di gestazione fu lungo. Pochi anni dopo il suo arrivo a Hollywood, Florey concepì l'idea di fare un cortometraggio sulle impressioni di un attore "qualunque" che giunge nella capitale del cinema con il sogno di diventare una stella ma vede le proprie speranze infrangersi. L'idea fu forse ispirata a Florey ai tempi in cui faceva il corrispondente per "Cinémagazine", quando era in contatto con molti aspiranti attori più o meno fortunati la cui carriera si trovava a dipendere dai capricci del pubblico e dalle bizze dei produttori. [...] [Slavko] Vorkapich fu incaricato della costruzione dei set in miniatura, fatti per lo più con cubi di carta, scatole di sigari, lattine, giocattoli e altre carabattole. Ci misero giorni per realizzarli. Florey ritagliava dei quadrati dalle sagome di cartone delle camicie e Vorkapich li dipingeva in maniera impressionistica per farli sembrare degli edifici. L'"effetto del suolo lastricato d'oro" in paradiso fu ottenuto con "l'abile disposizione di scatole di sardine lucidate". [...] Dopo averlo finito Florey mostrò il suo piccolo film a Charlie Chaplin, che ne fu così impressionato da guardarlo cinque volte e poi invitò i pezzi grossi di Hollywood a una proiezione a casa sua. Il pubblico si aspettava una delle trovate comiche dell'attore. Florey, temendo che gli ospiti reagissero negativamente alla sua satira di Hollywood, si nascose nella cabina di proiezione e cancellò il suo nome dai titoli. Ma inaspettatamente "i produttori e le star [...] si interessarono molto a questa nuova tecnica e alle insolite angolazioni delle riprese". Quando Chaplin rivelò l'identità dell'autore, Florey raccolse gli

applausi del pubblico. Douglas Fairbanks si appassionò così tanto che mise a disposizione di Florey la sua sala di montaggio perché potesse preparare *A Hollywood Extra* per la proiezione nelle sale. L'entusiasmo fu condiviso perfino da un regista tradizionale come Henry King: "Piacque da pazzi a tutti [...] Era molto in anticipo sui tempi [...] un colpo di genio [...] l'idea più originale che avessi mai visto". Brian Taves, *Robert Florey, the French Expressionist*, The Scarecrow Press, Metuchen/New York/London 1987

The Life and Death of 9413 – A Hollywood Extra was (...) certainly Florey's first complete and important attempt to make a non-commercial film. It had a long gestation period. Within a few years of arriving in Hollywood, he conceived the idea of making a short picture based on the impressions of an 'everyman' actor who arrives in the movie capital, dreaming of becoming a star, only to have his hopes crumble. This concept was perhaps inspired by Florey's contact, while correspondent for "Cinémagazine", with many aspiring performers, both successful and not, who found their careers dependent on the whims of public fancy and the vagaries of producers. (...) [Slavko] Vorkapich became responsible for the construction of the miniature sets, made mostly of paper cubes, cigar boxes, tin cans, children's toys, and other odds and ends. Days were spent on this task, Florey cutting the cardboards from laundered shirts and shaping them into squares, while Vorkapich painted them impressionistically to resemble buildings. The "effect of a golden pavement" in heaven was derived from the "skillful placement of some polished sardine cans". (...) Upon its completion, Florey showed his little film to Charlie Chaplin, who was so impressed that he watched it five times and then invited the Hollywood's elite to a screening at his home. The audience merely expected one of the comedian's gags. Florey, fearing a negative reaction from the guests because of his satire of Hollywood, hid in the projection booth and snipped his name from the credits. But to his surprise "the producers and stars present (...) were vitally interested in this new technique and at the unexpected angles of the shots". When Chaplin divulged the identity of the movie

creator, Florey was cheered. Douglas Fairbanks was moved to offer Florey his editing facility to prepare *A Hollywood Extra* for public exhibition. The enthusiasm was echoed even by such a traditional director as Henry King: "Everybody went wild over it (...) It was way ahead of its time (...) a stroke of genius (...) it was the most original thought I ever saw".

Brian Taves, *Robert Florey, the French Expressionist*, The Scarecrow Press, Metuchen/New York/London 1987

MURDERS IN THE RUE MORGUE

Stati Uniti, 1932 Regia: Robert Florey

■ T. it.: *Dottor Miracolo*; Sog.: Robert Florey dal racconto di Edgar Allan Poe; Scen.: Tom Reed, Dale Van Every, Robert Florey (non accreditato); Dial.: John Huston; F: Karl Freund; Mo.: Milton Carruth, Maurice Pivar (supervisione); Scgf.: Charles D. Hall; Int: Sidney Fox (Camille L'Españaye), Bela Lugosi (Dottor Mirakle), Leon Waycoff [Ames] (Pierre Dupin), Bert Roach (Paul), Brandon Hurst (prefetto di polizia), Noble Johnson (Janos), D'Arcy Corrigan (adetto alla morgue), Betsy Ross Clarke (Madame L'Españaye), Arlene Francis (prostituta); Prod.: Carl Laemmle Jr., E. M. Asher per Universal; Pri. pro.: 21 febbraio 1932 ■ 35mm. L.: 1655 m. D: 62'. Bn. Versione inglese con sottotitoli francesi / English version with French subtitles ■ Da: Cinémathèque Française

Il fatto che *Murders in the Rue Morgue* alla fine sia stato ambientato a Parigi intorno al 1845 derivava in parte dalla familiarità [di Robert Florey] con quell'epoca, dato che era stato assistente di King Vidor nella sontuosa produzione della MGM *La Bohème* (1926). "Sapendo che i costumi indossati dalle star, dagli attori secondari e dalle comparse erano conservati alla Western Costume Company, adattai il racconto di Poe ambientandolo nella stessa epoca, così l'unica spesa per la Universal fu il costo del noleggio" disse Florey. Probabilmente il regista seppe che quell'ambientazione era stata approvata, e quando gli fu reintegrata parte del budget ritornò al progetto. Ma qual'era il progetto? Secondo "Variety", la sceneggiatura era opera di "un gruppo di scrittori" e per tutta l'estate aveva fatto il giro delle varierazio-



Didascalìa, dida dida

ni dello studio prima di essere finalmente pronta. A quel punto il copione aderiva alla strategia drammatica e a molti congegni narrativi di *Frankenstein*, così come un anno dopo *The Mummy* avrebbe attinto a diversi aspetti della trama di *Dracula*. In *Rue Morgue* c'era il dottor Mirakle al posto del dottor Frankenstein, un gorilla al posto di un mostro, l'assistente "Black One" al posto di Fritz e un insegnante sui tetti invece che sulle montagne. [...] Gli sceneggiatori di *Murders in the Rue Morgue*, e di certo il suo regista, conoscevano *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919) – il film muto tedesco fu proiettato negli studios nel giugno 1931 – e si direbbe che vi abbiano attinto alcune situazioni ed elementi della trama: l'esibizione del gorilla durante i festeggiamenti del carnevale, il disprezzo della vita umana manifestato dal dottore, l'irruzione della creatura nella camera da letto della ragazza. Ancora maggiore fu l'influenza esercitata dall'illuminazione e dai set espressionisti. Il film riflette inoltre la maestria del direttore della fotografia Karl Freund, evidente nella luce morbida a basso contrasto, nei movimenti di macchina e nelle immagini brumose ed evocative.

Arthur Lenning, *The Immortal Count: The Life and Films of Bela Lugosi*, University of Kentucky, Lexington 2003

That Murders in the Rue Morgue ended up being set in Paris around 1845 was partially the result of his [Robert Florey] familiarity with the time period, for he had been one of King Vidor's helpers on MGM's lavish production La Bohème (1926). "The costumes", said Florey, "worn by the stars, bit players and extras had been kept at the Western Costume Company and being aware of it I had adapted the Poe story to the same period, the only wardrobe expense of Universal being the cost of the rental". Florey must have been informed that the 1845 setting was approved, and after he had some of his budget restored he returned to the project. But return to what? According to "Variety", "a corporal's guard of writers" had worked on the script, which had been violently gyrating among the various studio factions throughout the summer, and it finally seemed ready. The script now adhered to the dramatic strategy and many of the plot devices of Frankenstein, just

as a year later The Mummy would draw upon several story aspects of the Dracula film. Rue Morgue had Dr. Mirakle instead of Dr. Frankenstein, an ape instead of a monster, the Black One as an assistant instead of Fritz, and a chase over the rooftops instead of in the mountains. (...) The writers of Murders in the Rue Morgue, and certainly its director, knew about The Cabinet of Dr. Caligari (1919) – in fact, the German silent film was screened at the studio in June 1931 – and its look as well as some of its plot elements were appropriated: the exhibition of the creature by the doctor at a carnival, the doctor's lack of regard for human life, and the creature's violent entry into the girl's bedroom. Even more influential was the film's expressionism in lighting and set design. At other times the movie reflects Karl Freund's skill at cinematography, with low-key lighting, camera movement, and atmospheric, misty shots.

Arthur Lenning, *The Immortal Count: The Life and Films of Bela Lugosi*, University of Kentucky, Lexington 2003

THE BEAST WITH FIVE FINGERS

Stati Uniti, 1946 Regia: Robert Florey

■ T. it.: *Il mistero delle cinque dita*; Sog.: dal racconto di William Fryer Harvey; Scen.: Curt Siodmak; Dial.: Jack Daniels; F.: Wesley Anderson; Mo.: Frank Magee; Scgf.: Stanley Fleischer; Mu.: Max Steiner; Int.: Robert Alda (Bruce Conrad), Andrea King (Julie Holden), Peter Lorre (Hilary Cummins), Victor Francen (Francis Ingram), J. Carrol Naish (Ovidio Castanio), Charles Dingle (Raymond Arlington), John Alvin (Donald Arlington), David Hoffman (Duprex), Barbara Brown (Signora Miller), Patricia White (Clara), William Edmunds (Antonio), Belle Mitchell (Giovanna), Ray Walker (Signor Miller), Pedro de Cordoba (Horatio); Prod.: William Jacobs per Warner Bros; Pri. pro.: 25 dicembre 1946 ■ 35mm. D.: 90'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Cinémathèque Royale de Belgique, per concessione di Hollywood Classics

Florey decise che l'unico modo per trarre qualcosa dalla quella storia era "raccontarla attraverso gli occhi di Hilary Cummins" [Peter Lorre]. Progettò e fotografò i

set in stile espressionista e montò il film di conseguenza, "così come nel 1931 avevo concepito l'adattamento di *Frankenstein* e scritto e diretto *Murders in the Rue Morgue* per la Universal". Florey ne parlò a Lorre, che interessato all'idea accompagnò Florey nell'ufficio del produttore. William Jacobs liquidò il progetto definendolo "commercialmente impensabile".

"Si intravede ciò che *The Beast with Five Fingers* avrebbe potuto essere" disse il regista "nella sequenza in cui Hilary, solo nella biblioteca, lotta con la mano tagliata. Con orrore guarda l'arto tornare a perseguitarlo, rendendo evidente il bizzarro legame tra la mano e l'astrologo pazzo che infine la immobilizza sulla scrivania: la mano fugge e Hilary la rincorre. Questa sequenza e una serie di rapidi inserti che spostano l'attenzione su oggetti e ombre nella stanza per poi tornare con angolazioni distorte sul volto di Hilary e su primi piani della mano strisciante, con strani effetti sonori e una musica bizzarra incisi successivamente, il gemito della corda spezzata di un mandolino appeso al muro, il suono acuto e stridulo che accompagna ogni movimento della mano... Il film sarebbe stato un successo se diretto interamente così come l'avevo concepito".

Stephen Youngkin, *The Lost One. A Life of Peter Lorre*, The University Press of Kentucky, 2005

Florey decided that the only way he could possibly make something out of the story was to "shoot it as seen through the eyes of Hilary Cummins" [Peter Lorre] He designed and photographed the sets in an expressionistic style and edited the film accordingly, "as I conceived my adaptation of Murders in the Rue Morgue at Universal in 1931". Florey discussed the idea with Lorre. Interested in his conception, he accompanied Florey to the producer's office. William Jacobs dismissed the project as "commercially unthinkable".

"A glimpse of what The Beast with Five Fingers might have been", said the director "remains in the sequence in which Hilary, alone in the library, sees, then struggles with, the cut-off hand. He is terrified as the hand comes at him again and again until it becomes apparent that there is a bizarre connection between the hand and the crazed astrologer who nails the hand

to his desk – it escapes and Hilary chases it. This sequence and a series of quick flashes cutting to inserts of objects and shadows in the room and flashing back to distorted angles of Hilary's face and close shots of the severed hand crawling – weird sound effects and strange music being recorded later – stident sound when a string is snapped from a mandolin hanging on the wall – each motion of the hand synchronized with a jarring shrill sound – the picture would have been a succes if entirely directed as I visualized”.

Stephen Youngkin, *The Lost One. A Life of Peter Lorre*, The University Press of Kentucky, 2005



Didascalía, *dida dida*
Didascalía, *dida dida*



ANNI DIFFICILI

Hard Times

ANNI DIFFICILI, IL CINEMA ITALIANO PRIMA DEI CODICI (1945 - 49)

A cura di / Edited by
Goffredo Fofi e
Gian Luca Farinelli

HARD TIMES, ITALIAN CINEMA BEFORE THE CODES (1945 - 49)

Il giorno stesso in cui a Napoli sbarcarono gli alleati, riapri il teatro che dava sceneggiate e varietà. I cinematografi, almeno in Italia, non erano mai stati chiusi, neanche nei giorni più terribili dei bombardamenti: si correva al rifugio, ma non appena l'allarme era cessato, se la sala non era saltata in aria, lo spettacolo riprendeva. Più ancora che durante la guerra, fu a guerra finita, nonostante i lutti, che il bisogno di tornare alla vita si esprime nel consumo di film (soprattutto americani, dopo lunga astinenza) e nella fisica frenesia della danza. Per un breve arco di anni, il vento della democrazia e della libertà soffiò prepotentemente, dando voce al meglio e al peggio e all'incerto di un paese provato dalla dittatura, dalla guerra, dall'occupazione tedesca, dalla guerra civile, un paese in cui le passioni politiche si espressero senza molti freni. Si poteva parlare di tutto, finalmente, e il cinema lo fece con più irruenza di ogni altra arte, pur nelle difficoltà della produzione. Poi tutto sembrò assestarsi attorno ai capisaldi politico-culturali della "guerra fredda" (e al "compromesso storico" del neorealismo meno disturbante, quello più rassicurante e ottimista), ma intanto molti fiori erano fioriti, strani e liberi, tra vecchio e nuovo, belli o brutti, sul terreno di una transitoria libertà di dire quel che si voleva, di raccontare l'Italia con sguardi non ancora condizionati dalle nuove ideologie dominanti. O condizionati, però su un arco di posizioni assai vasto. È l'esperienza dell'uomo comune (o "qualunque") a nutrire una varietà di storie tutte dentro la Storia, con scarso rispetto delle interpretazioni canoniche, e dando spazio a tutte le contraddizioni del tempo. A fianco delle opere giustamente ambiziose di un dirompente neorealismo dalle molte facce (*Roma città aperta* e *Paisà*, *Sciuscià*, *Senza pietà*, *Vivere in pace*, *Fuga in Francia*, *Gioventù perduta*, più tardi *Ladri di biciclette*, *La terra trema*, *Riso amaro*...) vi furono film significativi di uno sbandamento – della difficoltà di ritrovare una strada –, che è stato ingiusto dimenticare e sottovalutare. Alcuni di essi fanno parte di questa rassegna, altri sono stati visti a Venezia negli ultimi due festival: un "cinema ritrovato" sorprendente e istruttivo per la diversità dello sguardo e per l'adesione a un'epoca tormentata, dove le ragioni della "zona grigia" avevano il sopravvento.

Goffredo Fofi

*The same day that the allies landed in Naples, dramatic and variety theatres reopened. The cinemas, at least in Italy, had never closed, even in the most terrible days of the bombardments: people took shelter, but the moment the alarm ended, if the theatre had not been blown up, the show recommenced. Even more than during the war, with the end of the conflict, despite the mourning, the need to return to life expressed itself in the consumption of films (especially American, after long abstinence) and in the physical frenzy of dance. For a brief arc or years, the wind of democracy and liberty blew fiercely, giving voice to the best and the worst and to the uncertainty of a country deprived of dictatorship, war, German occupation, civil war, a country in which political passions were expressed with few restraints. Everything could be openly discussed, finally, and the cinema did so more impetuously than any other art, despite the difficulties of production. Then everything seemed to reform around the politico-cultural poles of the "Cold War" (and the "historical compromise" of a less disturbing, more reassuring and optimistic neo-realism), but for the moment many flowers were blooming, strange and free, between old and new, beautiful and ugly, on the soil of a transitory liberty to say what one pleased, to speak of Italy with a view not yet conditioned by the dominant new ideology. Or conditioned, but still with a broad arc of positions. And the experience of the common man (or "anyone") to supply a variety of stories that were all part of History, with little respect for canonical interpretations, and giving space to all the contradictions of the time. Alongside works that were justly ambitious for an explosive and many-faceted neo-realism (*Roma città aperta* and *Paisà*, *Sciuscià*, *Senza pietà*, *Vivere in pace*, *Fuga in Francia*, *Gioventù perduta*, then later *Ladri di biciclette*, *La terra trema*, *Riso amaro*...) were films significant of a diversion – of the difficulty of finding a way – which have been unjustly forgotten and underrated. Some of these make up part of this retrospective, others have been seen in Venice in the last two festivals; a "cinema ritrovato" that is surprising and instructive for the diversity of its regard and for its adhesion to a tormented era, in which the rational of the "grey zone" was dominant.*

Goffredo Fofi



Didascalìa, *dida dida*

LA VITA RICOMINCIA

Italia, 1945 Regia: Mario Mattoli

■ Sog.: Aldo De Benedetti, Mario Mattoli; Scen.: Aldo De Benedetti, Mario Mattoli, Steno (non accreditato); F.: Ubaldo Arata; Mo.: Fernando Tropea; Scgf.: Gastone Medin; Mu.: Ezio Carabèlla; Su.: Giovanni Bianchi; Int.: Alida Valli (Patrizia Martini), Fosco Giachetti (Paolo Martini), Eduardo De Filippo (Professore), Anna Haardt (Baronessa Magda Hubert), Maria Donati (Maria), Carlo Romano (Crocì), Aldo Silvani (giudice istruttore), Nando Bruno (Scorcelletti, il camionista), Ughetto Bertucci (Righetto), Maurizio Ceselli (Sandrino Martini), Fabrizio Tosi (Maurizio, l'amichetto di Sandrino); Prod.: Excelsa Film; Pri. pro.: 21 settembre 1945 ■ 35mm. D.: 84'; Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale, per concessione Ripley's Film

È, se non erriamo, il terzo film italiano del dopoguerra e l'idea che l'ha ispirato è buona: quella di dimostrare che nel dramma di questi ultimi cinque anni non soltanto i soldati hanno sofferto, e la rovina non ha colpito solo le case bombardate (...). L'idea è buona (...) e meglio sarebbe risultata se non venisse enunciata più spesso dalle parole che dai fatti. Mattoli, che è un regista intelligente, dovrebbe guardarsi dai dialogizzatori. Tuttavia egli ha saputo

darci un quadro, sia pure in alcuni punti un po' enfatico, nel costume italiano d'oggi-giorno, e questo è già molto. Gli interpreti hanno fatto del loro meglio, e certi silenzi di Giachetti non sono stati meno efficaci di certe lacrime di Alida Valli e di certe battute di Eduardo De Filippo. Tutto sommato, un film che non stanca e che, in alcuni punti, commuove.

Indro Montanelli, "Corriere d'Informazione", Milano, 22 dicembre 1945

It is, if we are not wrong, the third Italian post-war film and the idea inspiring it is a good one: showing that the drama of these last five years has not only made soldiers suffer, and that ruin has not only struck the bombed houses (...). The idea is a good one (...) and the results would have been better if they had not so often been expressed in words rather than by events. Mattoli is an intelligent director but he should beware dialogists. Nonetheless, he has managed to provide us with a portrait - albeit one a little over-stressed in certain points - in the context of Italy today, and this is already a great deal. The cast have done their best, and some of Giachetti's silences are no less effective than some of Alida Valli's tears and some of Eduardo De Filippo's witticisms. In short, the film is not tiresome and is even

moving in parts.

Indro Montanelli, "Corriere d'Informazione", Milan, 22 December 1945

UN UOMO RITORNA

Italia, 1946 Regia: Max Neufeld

■ Scen.: Luigi Giacosi; Dial.: Umberto del Giglio, Anton Giulio Majano, Ivo Perilli; F.: Giuseppe La Torre; Mo.: Giuseppe Fatigati; Scgf.: Piero Filippone; Mu.: Carlo Innocenzi ed. Universo; Su.: Er Aldo Giordani; Int.: Gino Cervi (Sergio Tibaldi), Anna Magnani (Adele Vicarelli, Luisa Poselli (Luciana Tibaldi, sorella di Sergio), Felice Romano (Carletto Tibaldi, fratello di Sergio), Ave Ninchi (un'amica di Adele), Enrico Gozzo, Antonio La Cavalla, Anna Maria Dossena (Silvana, l'amica di Luciana), Carlo Lombardi (il difensore), Gustavo Consorti, Dino Di Luca, Aldo Silvani (Siluritto), Carla Repetti, Mario Perrone, Antonio Pizzutti, F. Scervini; Prod.: Zeus Film; Pri. pro.: 21 aprile 1946 ■ Digibeta. D.: 81'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale, per concessione Ripley's Film

Naturalmente chi ritorna è un reduce in un'Italia piena di guai, vista con un occhio che ricorda la sgradevole polemica qualunquista. La gente non lavora, nessuno ci aiuta, la corruzione serpeggia nelle famiglie, si discute troppo, non si bonificano i campi minati, eccetera eccetera. Insomma una certa aderenza alla realtà non manca, ma in un senso piuttosto gretto.

Alla fine tutto s'accomoda, e la luce elettrica che la centrale riesce a dare al villaggio per merito della fede e della volontà del reduce, illumina anche i cuori.

Gino Cervi è un bravo e serio attore, la Magnani è meno convincente del solito in una parte, a dir il vero, infelice.

Attilio Bertolucci, *Un uomo ritorna*, "Gazzetta di Parma", 29 giugno 1946.

Of course the man returning after the war comes back to an Italy with plenty of troubles, seen through eyes that bring to mind the nasty squabbling of man-in-the-street politics. People are not working, nobody is helping us, corruption is creeping into families, there is too much talk, the mine-fields are not being cleared, and so on and on. In short, there is some grip on reality,

but in a rather small-minded sense.

Everything is fixed in the end, and the electric light the power station manages to provide the village with, thanks to the returnee's faith and commitment, also lights up hearts.

Gino Cervi is a serious actor and gives a good performance, while Ms. Magnani is less convincing than usual in a part that is, to be honest, poor.

Attilio Bertolucci, Un uomo ritorna, "Gazzetta di Parma", 29 June 1946

ROMA CITTÀ LIBERA (LA NOTTE PORTA CONSIGLIO)

Italia, 1946 Regia: Marcello Pagliero

■ Sog.: Ennio Flaiano; Scen.: Ennio Flaiano, Luigi Filippo d'Amico, Suso Cecchi d'Amico, Marcello Marchesi, Cesare Zavattini, Marcello Pagliero; F.: Aldo Tonti; Mo.: Giuliana Attenti; Scgf.: Gastone Medin; Mu.: Nino Rota, diretta da Fernando Previtali; Int.: Andrea Checchi (il giovane), Valentina Cortese (la ragazza), Nando Bruno (il ladro), Vittorio De Sica (il signore distinto), Marisa Merlini (Mara), Gar Moore (l'americano), Manlio Busoni (il falsario), Fedele Gentile (il ricettatore), Francesco Grandjacquet (il padrone della bisca), Rossana Licari, Ave Ninchi (l'affittacamere), Ennio Flaiano (il questurino), Camillo Mastrocinque (il signore con la macchina), Lionello Zanchi (il signore in smoking); Prod.: Marcello d'Amico per Pao Film; Pri. pro.: 17 dicembre 1946 ■ 35mm. D.: 81'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Soprattutto non dovete immaginare – sulla base di qualche parallelo letterario più o meno fondato – che l'epiteto "film maledetto" si applichi soltanto a opere aride, pessimiste e un tantino sofisticate: *La notte porta consiglio* è un film gaio, spesso pieno di umorismo e insomma ottimista! Altri vi spiegheranno a cosa sia legata la sua "maledizione" molto relativa...

(...) Il vero soggetto sembra essere soprattutto Roma e i diversi aspetti della vita che vi si conduce, la notte. Ma senza dubbio è la mancanza di una spina dorsale più solidamente strutturata a favore di un pullulare di dettagli – ognuno di per sé eccellente – se questo film appare un po' confuso e in fin dei conti non così soddi-

sfacente di quanto le sue qualità lo meriterebbero. Si è riconosciuto al passaggio l'influenza di René Clair: è evidente. In questi personaggi che si incontrano, si lasciano, si ritrovano, questa collana che passa di mano in mano, s'intravede un Milione sullo sfondo. E l'uomo politico distinto e un po' folle non può mancare di ricordare certi personaggi di *A nous la liberté* e dell'*Ultimo miliardario*.

Il che non impedisce a Marcello Pagliero di avere realizzato un'opera originale. L'interprete di *Roma città aperta*, realizzando il suo film qualche mese dopo, ha in particolare situato l'azione in un quadro risolutamente realista e questa cavalcata piena di fantasia – dove i personaggi non sono d'altra parte dei fantocci – è condotta attraverso delle strade, dei locali, dei circoli clandestini, dei dancing la cui autenticità è ricca di aspetti quotidiani della vita.

Notiamo nei crediti i nomi di Cesare Zavattini che decisamente da *Quattro passi fra le nuvole* a *Ladri di biciclette*, passando attraverso *Sciuscià*, è stato associato come sceneggiatore ai film italiani più rappresentativi; di Aldo Tonti, uno dei migliori operatori della penisola, e di Vittorio De Sica, che del personaggio del ministro amnesico ci ha dato un'interpretazione di sapore straordinario.

Jean-Pierre Barrot, *La nuit porte conseil: Un peu decousu mais plein de qualité*, "L'Ecran français", n. 220, 19 settembre 1949

You especially must not think – based on a more or less grounded literary parallel – that the expression "film maudit" applies only to dry, pessimistic, sophisticated films: La notte porta consiglio is a playful film, often full of humor and optimism! Other people can tell you about what its relative "curse" is related to...

(...) *The film seems to really be about Rome and the different aspects of life there at night. Undoubtedly it is due to the preference for myriad details – every single one excellent – over a more solid spine that this film seems a little confused and ultimately not as satisfying as its qualities would deserve. The influence of René Clair is clear. In these characters that meet, leave one another and meet up again, a necklace that is passed from hand to hand, we can glimpse a Million in the background. And the distinct politi-*

cal, slightly crazy man cannot but remind us of certain characters of A nous la liberté and Le dernier milliardaire.

All this did not stop Marcello Pagliero from making an original film. The actor of Roma città aperta, making his film several months later, placed the action in a decidedly realist setting, and this imaginative trip – in which the characters are not mere puppets – explores the streets, places, clandestine clubs and dancing spots, the authenticity of which is brimming with everyday details of life.

To be noted in the credits are Cesare Zavattini, who from Quattro passi fra le nuvole to Ladri di biciclette, with Sciuscià in tow, was associated as screenplay writer with the most representative Italian films, Aldo Tonti, one of the best cameraman on the peninsula, and Vittorio De Sica, who gives us an extraordinary performance as the amnesic minister.

Jean-Pierre Barrot, *La nuit porte conseil: Un peu decousu mais plein de qualité*, "L'Ecran français", n. 220, 19 September 1949

GUERRA ALLA GUERRA

Italia, 1946 Regia: Romolo Marcellini e Giorgio C. Simonelli

■ Sog.: Diego Fabbri, Cesare Zavattini, Carlo Musso, Giorgio Simonelli; Scen.: Diego Fabbri, Cesare Zavattini, Carlo Musso, Giorgio Simonelli, Alberto Manetti, Enrico Banfi; F.: Marcello Baldi; Mo.: Marcello Baldi; Scgf.: Franco Lolli; Mu.: Enzo Masetti; Int.: Antonio Crast (voce narrante); Prod.: Paolo Moffa per Orbis Film, ACI; Pri. pro.: 19 marzo 1948 ■ 35mm. D.: 67'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Il film è pieno di visioni apocalittiche, in cui le mura delle case si sgretolano come fossero costruite sulla sabbia e un mare di fiamme si leva su tutta la terra misto a vapori e a terrificanti fragori. Non è la fantasia di un artista che ha composto queste immagini di morte; non è la macabra inventiva di un regista che ha atteggiato gli orribili scheletri dei campi di Buchenwald e di Dachau. (...) Già il Padre Comune aveva detto: "se mai una generazione ha dovuto sentire nel fondo della coscienza il grido: Guerra alla guerra!", essa è cer-



Didascalia *dida dida*



Didascalìa, *dida dida*

tamente la presente. Passata com'è attraverso un oceano di sangue e di lacrime, essa ne ha vissuto le indicibili atrocità così intensamente che il ricordo di tanti orrori dovrà restarle impresso nella memoria e fino nel più profondo dell'anima come l'immagine di un inferno. Questo è appunto uno degli scopi del film, ripresentare a noi stessi così facili a dimenticare, la serie di sofferenze e di atrocità e di orrori che pur abbiamo vissuti, perché ci sorga dall'animo il grido di Guerra alla guerra!

Turi Vasile, *Guerra alla guerra*, "La Rivista del Cinematografo", n. 2 febbraio 1947

This film is full of apocalyptic visions, where house walls crumble as if they were built on sand and a sea of flames springs up all over the land, mixed with fumes and

a horrifying din. These images of death have not been composed by an artist's imagination; they are not the macabre invention of a filmmaker who arranged the hideous skeletons at the Buchenwald and Dachau concentration camps. (...) The Common Father had already said: "if a generation should hear, at the heart of its conscience, the cry: War on war!", then it is certainly the present one. Swimming through, as it has, an ocean of blood and tears, this generation has so intensely experienced unspeakable atrocities that the memories of so many horrors can only remain branded on the memory – and right down to the depths of the soul – as an infernal image. This is precisely one of the purposes of the film: to remind us, with our tendency to easily forget, of the chain of suffering, atrocities and horrors that we

have lived through, so that the soul voices the cry 'war on war!'

Turi Vasile, *Guerra alla guerra*, "La Rivista del Cinematografo", n. 2 February 1947

COME PERSI LA GUERRA

Italia, 1947 Regia: Carlo Borghesio

■ Sog.: Carlo Borghesio, Leo Benvenuti, Marcello Giannini; Scen.: Mario Amendola, Carlo Borghesio, Aldo De Benedetti, Mario Monicelli, Tullio Pinelli, Steno, Leo Benvenuti; F.: Aldo Tonti; Mo.: Rolando Benedetti; Mu.: Nino Rota; Int.: Nando Bruno (Checco), Carlo Campanini (capitano tedesco), Vera Carmi (Gemma), Nunzio Filogamo (il venditore di cappelli), Folco Lulli (ufficiale americano sul ponte), Erminio Macario (Leo Bianchetti), Fritz Marlat (un sol-

dato tedesco), Marco Tulli (ufficiale tedesco), Piero Lulli (ufficiale tedesco sul ponte); Prod.: Luigi Rovere per LUX - RDL; Pri. pro.: novembre 1947 ■ 35mm. D.: 90'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Cineteca di Bologna

Borghesio arrivava sul set vestito da regista: il blazer blu con i bottoni d'oro, il cache-col aperto sul collo, il cappello con la visiera. Era fuori di testa, pieno di passioni spericolate: una volta aveva partecipato alle Mille Miglia. Era stato inviato del "Corriere della sera". Ma la sua carriera venne stroncata dopo che criticò aspramente il colonialismo inglese in Kenya. Per lui sceneggiammo tre film con Macario, prodotti da Luigi Rovere: *Come persi la guerra* (1948), *L'eroe della strada* (1949) e *Come scopersi l'America* (1950). (...) La nostra era una comicità surreale sulla quale innestammo elementi surrealisti, attenti alla lezione di Chaplin. Scrivendo questi film, Steno e io trovammo la nostra vera cifra stilistica. Rappresentavamo un disagio reale, quello dell'uomo comune dopo la guerra, che ebbe molta presa sul pubblico.

Mario Monicelli, da Sebastiano Mondadori, *La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli*, Il Saggiatore, Milano 2005

Sapevamo già che il popolo italiano non apparteneva alla razza dei grandi guerrieri. Ma *Come persi la guerra* (...) si incarica di dissipare con verve le nostre ultime illusioni. Direi anche che si rimane quasi stupiti di fronte ad una tale franchezza. (...) Bisogna credere che i supervisori militari della censura italiana siano di vedute meno intransigenti sullo stoicismo che si deve pretendere da un fantacchino! (...) Chaplin ci aveva già mostrato il dinamismo comico che poteva nascere dalla proiezione di un buon tipo candido nella realtà pericolosa e tonitruante della guerra. E il regista Carlo Borghesio ha evidentemente assai studiato le trovate dei suoi predecessori prima di realizzare il suo film. Non è stato avaro di gag e molte sono eccellenti. C'è uno spassoso guscio di fonografo in un discorso di propaganda americana, una partita omerica di jiu-jitsu, un rasoio elettrico curiosamente attaccato alla corrente dei fili spinati, un tedesco antihitleriano di una rigidità esilarante che fa la guerra, nascosto negli armadi,

un'esecuzione trasformata in una partita di mosca-cieca, e molto altro... Il nostro divertimento deriva soprattutto dall'intrico delle azioni belliche che conducono il nostro "fifone" a mutare uniforme più spesso della camicia! Il momento migliore, credo, è quello in cui due pattuglie nemiche incaricate rispettivamente di installare il telefono, operano senza vedersi nello stesso cunicolo e mettono in comunicazione i due comandi! Sono stato assai deluso da Macario. Nonostante il suo forte sapore italiano, manca di "presenza". Raymond Barkan, *Sept ans de malheur: une amusante satire contre la guerre*, "L'Écran français", n. 178, 23 novembre 1948

Borghesio came to the set dressed like a director: blue blazer with gold buttons, scarf open at the neck, hat with visor. He was crazy, full of reckless passion: he had once been in the Mille Miglia. He had been a correspondent for "Corriere della sera". But his career was cut short after he had criticized England's colonization of Kenya. We scripted three films for him with Macario, produced by Luigi Rovere: Come persi la guerra (1948), L'eroe della strada (1949) and Come scopersi l'America (1950). (...) Ours was a surreal comedy to which we added surrealist elements, mindful of Chaplin's teachings. Writing these films, Steno and I found our true stylistic hallmark. We portrayed a real hardship, the hardship of the common man after the war, which had a real impact on audiences.

Mario Monicelli, *from Sebastiano Mondadori, La commedia umana. Conversazioni con Mario Monicelli, Il Saggiatore, Milan 2005*

We were already aware that Italians did not belong to the clan of great warriors. But Come persi la guerra (...) dispels our remaining illusions with verve. I would also say that its frankness is almost stupefying. (...) We have to think that the military supervisors of the Italian censorship board have less demanding views of the stoicism expected of a foot soldier! (...) Chaplin had shown us the comic dynamism of placing an innocent, good guy in the dangerous and thundering context of war. And the director Carlo Borghesio had apparently studied his predecessors' gags

a lot before making his film. He was no miser with gags, and many are excellent. There is a hilarious phonograph shell in an American propaganda speech, an exceptional jiu-jitsu match, an electric razor ingeniously plugged into barbed wire, an extremely rigid anti-Hitler fighting the war, hidden in the closet, an execution that turns into a game of blind man's bluff, and much more... Our amusement was mostly with the war developments that lead our "coward" to change uniform more often than his shirt! The greatest moment, in my opinion, is when two enemy patrols, both ordered to install a telephone, work away without seeing each other in the same tunnel and connect the two commands!

I was rather disappointed with Macario. Despite his strong Italian flavor, he lacks "presence".

Raymond Barkan, *Sept ans de malheur: une amusante satire contre la guerre*, "L'Écran français", n. 178, 23 November 1948.

TOMBOLO, PARADISO NERO

Italia, 1947 Regia: Giorgio Ferroni

■ Sog.: Indro Montanelli, Glauco Pellegrini, Piero Tellini; Scen.: Giorgio Ferroni, Victor Merenda, Indro Montanelli, Glauco Pellegrini, Rodolfo Sonogo; F.: Piero Portalupi; Scgf.: Arrigo Equini; Mu.: Amedeo Escobar; Int.: Adriana Benetti (Anna), Neride Bertucelli, Aldo Fabrizi (Andrea Rascelli), Nada Fiorelli (Elvira), Tony Harlem, John Kitzmiller (Seg. Jack), Mario Maffei, Dante Maggio (Agostino), Franca Marzi (Lidia), Giovanni Onorato (Oscar), Luigi Pavese (maresciallo P.S. Pugliesi), Glauco Pellegrini, Otello Seno (Otello), Umberto Spadaro (Banco), Elio Steiner (Alfredo), Alessandro Taffarell (il calvo), Attilio Tosato, Luigi Tosi (Renzo), Saro Urzì (Pietro), Cesira Vianello (zia Giulietta); Prod.: Mario Borghi per Fincine; Pri. pro.: 25 ottobre 1947 ■ Beta. D.: 100'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: Broad Media Service

Il John Kitzmiller dei suoi due (...) film neorealisti (*TomboLO, paradiso nero* di Ferroni e *Senza pietà* di Lattuada) sarà il portinaio nero del paradiso, il guardiano dei beni di Dio e degli Stati Uniti, la sentinella di un *off limits* oltre al cui filo

spinato si spara e si fucila. E il capitano che per l'esercito aveva comandato a Livorno una compagnia di genieri addetta alla costruzione di ponti e strade diventa l'ideale versione americana dell'interprete neorealista. Colui che magari verrà anche preso per la strada, ma pur sempre per una strada che aveva fabbricato o ripristinato lui.

John Kitzmiller, palo americano della banda italiana del neorealismo, fa sbarcare a Livorno due noirs. Il suo intervento, la sua mediazione, il suo "scudo" (come lo ricorda affettuosamente Lattuada) furono essenziali per girare a Livorno e nei territori d'occupazione. Practical Warfare Branch del nostro cinema. In *Tombolo* Kitzmiller è Jack, un sergente (...) che non disdegna i loschi traffici. Livorno, *Tombolo*: "Signorine, frocetti, negroni...". Così ricorda Federico Fellini che, travestito da vagabondo, si era infiltrato nel *Tombolo* con Tullio Pinelli per sopraluogare e scrivere *Senza pietà*.

Pali o polli, i negroni del *Tombolo* sono naturalmente l'ultimo girono dell'inferno. Perciò qualche ragazza fa la schizzinosa. "L'isterica". I dialoghi del film (collaborazione di Indro Montanelli fra gli altri) sono quanto mai espliciti. La parola "negro" vi risuona spregiativa come l'equivalente americano *nigger* di cui, nel 1946, si era chiesta l'abolizione dai copioni delle majors (...): "... dopo aver passato la notte a trafficare coi negri..."; "Non ti aiuteranno mai questi, ti lasceranno qui coi negri..."; "Saprà che vado con un negro, penserà che l'abbia fatto sempre".

Il sergente Jack ascolta la radio, beve cognac (ma stando attento se anche gli altri vuotano il bicchiere: "Tu no bere! Tu troppo furbo, paisà"), balla il boogie-woogie. Ma sa bene quello che vuole: due ore e mezzo con Anna, la donna di Alfredo il ciclista e il venti per cento della refurtiva. Silenzioso, compresso e tragico come certi eroi che solo Fassbinder saprà rifare, Kitzmiller con la sua presenza ciondolante e musicale domina i totali di queste incredibili balere *en plein air* nella macchia, fra i pini.

Tatti Sanguineti, *Neorealismo nero: John Kitzmiller*, in *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, a cura di Alberto Farassino, EDT, Torino 1989

The John Kitzmiller of the two (...) neo-

realist films (Tombolo, Paradiso Nero – 'Black Paradise' – by Ferroni and Senza Pietà – Without Pity – by Lattuada) was also the black doorkeeper to paradise, the guardian to God's possessions and the United States, the watchman to an 'off limits' marked by barbed wire and beyond which anyone is shot at and killed. And so the army captain posted in Livorno to command a company of bridge and road construction engineers became the perfect American version of the neorealist actor. One picked out on the streets, but nevertheless on the streets that made or moulded him.

John Kitzmiller – American lookout for the Italian neorealist gang – had two noirs dock in Livorno. His involvement, his meditation and his 'shield' (as Lattuada affectionately called it) were essential to filming in Livorno and in occupied territories. The Practical Warfare Branch of our film industry. In *Tombolo* Kitzmiller is Jack, a sergeant (...) who doesn't disdain shady trafficking. Livorno, *Tombolo*: "Tarts, queers, Negros...". This is how it was remembered by Federico Fellini who, dressed as a tramp, sneaked onto the *Tombolo* set with Tullio Pinelli so they could study it and write *Senza Pietà*.

Lookouts or dopes, the Negros in Tombolo are of course the last circle of Hell. And so some of the girls are fussy. The 'hysterical'. The film dialogues (created with the involvement of Indro Montanelli, among others) are somewhat explicit. The word 'nigger' sounds derogatory, and in fact in 1946 it was requested that it be deleted from the scripts held by the American majors (...): "... after spending the night hustling with niggers..."; "He'll know I've been with a nigger, he'll think I've always done it".

Sergeant Jack listens to the radio, drinks brandy (keeping an eye out that others don't booze: "You no drinking! You too smart, man!") and dances the boogie-woogie. But he knows exactly what he wants: two and a half hours with Anna, Alfredo the cyclist's woman, and twenty percent of the booty. As silent, understanding and tragic as some heroes that only Fassbinder would later ably portray, Kitzmiller, with his swinging musical presence, entirely dominates these incredible open-air outdoor dance floors out in nature, surrounded by pine trees.

Tatti Sanguineti, *Neorealismo nero: John Kitzmiller*, in *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, edited by Alberto Farassino, EDT, Turin 1989.

SOTTO IL SOLE DI ROMA

Italia, 1947 Regia: Renato Castellani

■ Sog.: Fausto Tozzi, Renato Castellani; Scen.: Renato Castellani, Sergio Amidei, Suso Cecchi d'Amico, Ettore Maria Margadonna, Fausto Tozzi; F.: Domenico Scala; Mo.: Jolanda Benvvenuti; Scgf.: Dario Cecchi (non accredit.); Mu.: Nino Rota, dirette da Franco Ferrara; Int.: Oscar Blando (Ciro), Francesco Golisano (Geppo), Liliana Mancini (Iris), Alberto Sordi (Fernando, il commesso della calzoleria), Gisella Monaldi (Tosca), Alfredo Locatelli (il Nerone), Ennio Fabeni (Bruno), Ilario Malaschini (Pirata), Luigi Valentini (Romoletto), Omero Paoloni (Coccolone), Angelo Giacometti (cameriere), Tanino Chiurazzi (Bellicapelli); Ferruccio Tozzi (padre di Giro), Maria Tozzi (madre di Giro), Panaccioni (se stesso), Anselmo Di Biagio (il dottorino), Lorenzo Di Marco, Gina Mascetti, Luisa Rossi, Nicola Manzari; Prod.: Sandro Ghenzi per Universalcine; Pri. pro.: 2 ottobre 1948 ■ 35mm. D.: 104'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Un altro bellissimo film italiano, sempre nell'aura detta neorealista, ma con un estro, una vivacità, una foga narrativa tutte sue. Può anche darsi che con il tempo, anzi abbastanza presto, la vena si esaurisca ma qui butta ancora, e con quale forza.

Non è facile raccontare la trama d'un film di questa fatta, che quasi si inventa via via che procede, con bruschi passaggi dal picaresco al tragico, dal candido al brutale, senza poi, neppure nascosta, una tesi sociale che dia unità al materiale, alla colata bruciante di vita. Perché c'è, in fondo, un'indifferenza, o almeno una rassegnazione alla fatalità, di antichissima souche romana, romanisca direi. Dialettale? Ma con la nobiltà d'una tradizione che conta, scusate poco, il Belli.

Dei ragazzi grandi, degli adolescenti nel brulicante quartiere di S. Giovanni (uno, solo, abita addirittura in Colosseo) fra il '42 e il '45 giocano, nuotano, rubacchiano, s'innamorano, stanno anche per finir male: ma quel che più importa si muo-

vono, nel far queste cose, con tale brio (e con essi si muove la macchina da presa) che lo spettatore non può non sentirsi preso da una sorta di esilarata felicità. È come se ci si sentisse all'improvviso trasportati davvero a Roma, fra quel popolo straordinario, straccione e magnifico, umano sin troppo umano, e mobile e vivo. Se questa non è una *tranche de vie*, per dirla con la formula neorealista... E senza il noioso impegno moralistico dei naturalisti, l'uggioso fine politico dei populistici, con schietta, classica libertà da ogni schema prestabilito. L'abuso di latrine è innegabile (...) ma gli squarci di campagna laziale sono d'un tale fresco respiro da compensare ampiamente il puzzo.

L'amore, e certo amore, è toccato con estrema delicatezza, e basterebbe quel primo bacio con grattatina della gamba della ragazza per dirci che Castellani è un regista. Ma, ripeto, è inutile analizzare nelle singole parti (deliziosa l'avventura dei ragazzi finti prigionieri inglesi, il ritratto della signora acchiappa giovanotti) un film che vale soprattutto per il suo veloce, irresistibile tempo di galoppo.

Attilio Bertolucci, *Sotto il sole di Roma*, "Gazzetta di Parma", 12 febbraio 1949

Another wonderful Italian film, again with the aura defined as neo-realist, but with a certain flair, a life and a narrative force all of its own. It is also possible that with time – in fact quite soon – this vein will run dry but for the moment it is still flowing, and with such energy.

It is not easy to narrate the plot of a film of this type, which almost invents itself as it unravels, with quick changeovers from the picaresque to the tragic, from the innocent to the brutal, without – not even concealed – a social pretext lending unity to the material, to this scorching stream of life. Because there is, when it comes down to it, indifference, or at least acceptance of inevitability, an age-old Roman 'master copy', a Roman language I could say. A dialect? Yes, but with the nobility of a tradition that counts – and I'm not shy to say – the Beautiful.

Between '42 and '45, children on the brink of adulthood, adolescents, in the crowded S. Giovanni neighbourhood (just one lives in the Colosseum area) play, swim, steal, fall in love and risk getting into serious trouble. But what is more

important is that, in doing these things, they move around with such sprightliness (and the camera moves with them) that the audience cannot help but feel a sort of exhilarating happiness wash over them. It is as if they suddenly felt whisked away to Rome itself, among that extraordinary people, bedraggled yet magnificent, human and even too human, active and alive. This is definitely an authentic tranche de vie – to use the neo-realist expression... And lacking in the tiresome moral bind of the naturalists, the dreary political aim of the populists, with undiluted classic freedom from every predetermined scheme. The lavatory abuse is undeniable (...) but the views of the Lazio countryside have such a fresh air that they generously make up for the stench.

Love – and some kind of love – is touched with extreme delicacy, and just that first kiss with the stroking of the girl's leg is enough alone to show us that Castellani is a director. But, as I said, there is no point in analysing the single parts (the wonderful adventure of the kids pretending to be English prisoners, or the portrait of the woman who chases young men) in a film that should be appreciated primarily for its swift and irresistible galloping rhythm.

Attilio Bertolucci, *Sotto il sole di Roma*, "Gazzetta di Parma", 12 February 1949

DONNE SENZA NOME

Italia, 1949 Regia: Géza von Radványi

■ T. alt.: *Le indesiderabili*; Sog.: Géza von Radványi; Scen.: Liana Ferri, Géza von Radványi, Corrado Alvaro, René Barjavel, Geza Herczeg, Fausto Tozzi; F.: Gábor Pogány; Mo.: René Le Hénaff; Scgf.: Mario Garbuglia, Dario Cecchi (non accredit.); Mu.: Roman Vlad; Int.: Simone Simon (Yvonne la francese), Françoise Rosay (la "contessa"), Valentina Cortese (Anna Petrov, la jugoslava), Vivi Gioi (Greta), Irasema Dilián (Bianca, la polacca), Gino Cervi (Pietro), Mario Ferrari (il capitano), Umberto Spadaro, Carlo Sposito, Lamberto Maggiorani, Julia Toldy, Eva Breuer, Anna Maria Alegiani, Nyta Dover, Betsy von Furstenberg, Amedeo Trilli; Prod.: Giorgio Agliani, R. Solmsen, Géza von Radványi per Navona film; Pri. pro.: 23 marzo 1950; ■ 35mm. D.: 99'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale, per concessione Ripley's Film

Radányi ha voluto fare un film sui campi di concentramento. Questi campi, si sa, sono quelli da cui escono tutti i falsi testimoni che, sei anni dopo la fine della guerra, hanno ancora paura della loro patria, perché hanno paura del loro passato. Li si lascia in questi campi inattivi, rosi poco a poco dai peggiori cancri morali finché non sono di una qualche utilità per Kravtchenko o Rousset. Non si separano nemmeno i criminali di guerra da quelli che sono stati vittime della propaganda. In questi campi, non si rieduca nessuno, si lasciano le vittime della propaganda nazista (e i successori) marcire al contatto coi criminali. Peggio, li si sottrae all'unica soluzione ragionevole per i loro mali: il ritorno alla loro patria. E certo, c'era in questa materia un film da fare. Il problema di questi campi di profughi, veri vivai di traditori, spie e rifiuti umani, è un problema che riflette la situazione in Europa Occidentale. Era necessario che il regista di un tale film fosse sicuro della legittimità di ciò che stava facendo. Geza Radványi senza dubbio non lo era, perché non ha osato cercare per quali motivi i campi di profughi siano stati una vergogna né come questa vergogna avrebbe potuto cessare. Queste "donne senza nome" annegano in un pathos senza interesse. Il regista, poco solido nelle sue convinzioni, ha perso tutta la sua abilità di artigiano, un fenomeno curioso ma comprensibile.

Gli artisti che compongono il cast, tutte vedette di primo piano: Simone Simon, Françoise Rosay, Vivi Gioi, Valentina Cortese, fanno quello che vogliono. Il risultato è variegato...

Roger Boussinot, *Femmes sans nom: ... Il y a du mou dans les ficelles*, "L'Ecran français", n. 285, 28 dicembre 1950 – 3 gennaio 1951

Radványi wanted to make a film about refugee camps. From these camps, it is well known, come all the false witnesses who, six years after the end of the war, still fear their own country, because they fear their own past. They are left in these camps inactive, little by little corroded by the worst moral cankers, until they are of no use for Kravtchenko or Rousset. The war criminals are not even separated from the victims of propaganda. In these camps, no-one is re-educated, the victims



of Nazi (or their successors') propaganda rot alongside the criminals. Worse, the only reasonable solution for their ills – return to their own country – is taken away from them. It is sure that there is a film to be made in this material. The problem of these refugee camps, true breeding grounds of traitors, spies and human refuse, is a problem which reflects the situation of Western Europe. The director of such a film had to be certain of the legitimacy of what he was undertaking. For sure Geza Radványi was not, because he has not dared to look for the motives from which the refugee camps have become a disgrace, nor how this disgrace might be ended. These “women without name” sink in a pathos without interest. The director, insecure in his convictions, has lost all his artisanal ability, a curious but comprehensible phenomenon.

The artists who compose the cast, all stars of the first order - Simone Simon, Françoise Rosay, Vivi Gioi, Valentina Cortese - do what they wish. The result is variegated...

Roger Boussinot, Femmes sans nom: ... Il y a du mou dans les ficelles, “L'Ecran français”, no. 285, 28 December 1950 – 3 January 1951



Didascalía, *dida dida*

Didascalía, *dida dida*

Didascalía, *dida dida*

ANNI DIFFICILI IN EUROPA (1946 - 1952)

Programma a cura di /
Programme curated by
Peter von Bagh

HARD TIMES IN EUROPE (1946 - 1952)

IRIS OCH LOJTNANTSHJÄRTA

Svezia, 1946 Regia: Alf Sjöberg

■ T. it.: *Iris, fiore del Nord*; T. ing.: *Iris and the Lieutenant*; Sog.: dal romanzo di Olle Hedberg; Scen.: Olle Hedberg, Alf Sjöberg; F.: Gösta Roosling; Mo.: Tage Holmberg; Scgf.: Arne Åkermark; Mu.: Lars-Erik Larsson; Su: Lennart Unerstad, Gustav Halldin; Int.: Mai Zetterling (*Iris Mattson*), Alf Kjellin (*Robert Motander*), Åke Claesson (*Oscar Motander*), Holger Löwenadler (*Baltzar Motander*), Stig Järrel (*Harald*),

Einar Axelsson (*Frans*), Gull Natorp (*Signora Asp*), Margareta Fahlén (*Greta Motander*), Ingrid Borthen (*Mary Motander*), Peter Lindgren (*Svante*), Magnus Kesster (*Emil Gustell*); Prod.: Harald Molander per A B Svensk Filmindustri; Pri. pro.: 16 dicembre 1946 ■ 35mm. L.: 2391 m. D.: 87'. Bn. Versione svedese / Swedish version ■ Da: Archival Film Collections of the Swedish Film Institute, Stockholm ■ Copia stampata dai negativi scena e suono, depositati dalla produzione nel 1978 / Print struck from the original picture and sound negatives, deposited by the production company in 1978.

Confido che *Iris och löjtnanshjärta*, sconosciuto alla maggior parte di noi, possa apparire a molti come un autentico capolavoro degli anni Quaranta, e provochi un generale senso di vergogna cinefila per non essere più noto. È un dramma di ricchi, con lo sguardo attento e partecipe rivolto ai più fragili in mezzo a tanti cuori di pietra: i bambini feriti delle classi "inferiori". Evidentemente *Miss Julie* (1951) non era il primo studio socialmente consapevole sui rapporti tra servo e padrone: al centro di *Iris och löjtnanshjärta* c'è l'orgogliosa



Didascalìa, *dida dida*

scelta di una donna che torna a fare la cameriera e ha un figlio da un giovane ricco la cui famiglia non accetta la situazione e non sa offrire altro che soluzioni ciniche e freddi risarcimenti finanziari. A un certo punto sentiamo una frase, in seguito ripetuta: "... se Dio cessasse di esistere la nostra cultura crollerebbe come un castello di carte".

Lo stile modernista di Alf Sjöberg (1903-1980) è stato descritto come un conflitto traumatico e deflagrante di elementi disparati. La definizione è piuttosto calzante, poiché la sua opera è pervasa da un senso di sperimentazione (strane angolazioni, diagonalità, immagini quasi astratte, che talvolta rasentano la pretenziosità ma senza mai incorrervi); e al contempo la fantastica gamma espressiva del regista non abbandona mai la carnalità delle persone, anche se tante di loro conducono una non-vita dominata dal denaro e dalla prigione autoimposta del possesso, con una stretta connessione, quasi onnipresente, tra claustrofobia e incubo. Ma il film ci mostra anche qualcosa che contrasta completamente con tutto ciò: il favoloso scintillio di un'immagine romantica sempre irraggiungibile. Se all'epoca il film poteva essere visto come una premonizione del futuro del cinema, questo è oggi vero più che mai.

Peter von Bagh

I feel confident that Iris och löjtnanshjärta, unknown to most of us, will be revealed to many as an authentic masterpiece of the 1940s, and cause general cinephilic shame for not being better known. It's a drama of the rich, with an attentive eye to those who are fragile in the midst of hearts of stone: wounded children, those of "lower" classes. Miss Julie (1951) was evidently not Sjöberg's first class-conscious study about master and servant: in the center, there is the proud choice of a woman who returns to being a servant, and has the child of the wealthy youth, without the acceptance of the family that can only offer cynical solutions and cold financial compensation. There is a sentence we hear once, that is later repeated: "... if God would cease to exist, our culture would fall down like a house of cards".

Alf Sjöberg's (1903-1980) modernist expression has been described as a

shock combination of disparate elements that explode against each other. Precise enough, as there is a sense of experimentation everywhere (strange angles, diagonals, images that are nearly abstract or sometimes at the border of being pretentious, yet are not); and at the same time the fantastic expressive scale of the director never abandons the carnality of the persons, even if so many of them lead a non-life dominated by money by the self-imposed prison of ownership, with claustrophobia and nightmare tightly combined in almost everything. But the film also projects something in total contrast, a fabulous glimpse of a romantic image, always impossible to reach. If the film could be seen in its day as a glimpse of cinema's future, now it does so more than ever.

Peter von Bagh

RETOUR À LA VIE

Francia, 1949

■ T. it.: *Ritorna la vita*; episodio *Le retour de Jean*; Regia: Henri-Georges Clouzot; Scen.: Henri-Georges Clouzot, Jean Ferry; F.: Louis Page; Dial.: Louis Page; Scgf.: Emile Alex, Max Dout; Mo.: Monique Kirsanof; Su.: Roger Biard; Int.: Louis Jouvet (Jean Girard), Monette Dinay (Juliette), Jeanne Pérez (madre di famiglia), Germaine Stainval (ospite della pensione), Cécile Dylma (servetta), Noël Roquevert (comandante), Jean Brochard (proprietario dell'hotel), Léo Lapara (Bernard), Maurice Schutz (anziano), Jo Dest (tedesco), Louis Florencie (commisario), Georges Bever (padre di famiglia), Jean Sylvère (ispettore); episodio *Le retour de Tante Emma*; Regia: André Cayatte; Scen.: Charles Spaak; F.: René Gaveau; Mo.: Léonide Azar; Su.: Antoine Petitjean; Int.: Madame de Revinsky (Tante Emma), Hélène Manson (Simone), Jane Marken (Tante Berthe), Nane Germon (Henriette), Bernard Blier (Gaston), Lucien Nat (Charles); episodio *Le retour d'Antoine*; Regia: Georges Lampin; Scen.: Charles Spaak; F.: Nicolas Hayer; Mo.: Léonide Azar; Su.: Jacques Lebreton; Patricia Roc (Tenente Evelyne), Tanya Chandler (Capitano Betty), Gisèle Préville (Lilian), Janine Darcey (Mary), François Périer (Antoine), Max Elloy (vecchio barista); episodio *Le retour de René*; Regia: Jean Dréville; Scen.: Charles Spaak; F.: Nicolas Hayer; Mo.: Claude Ibéria; Su.: Antoine Petitjean; Int.: Mad-

eleine Gérôme (giovane vedova), Suzanne Courtal (portinaia), Marie-France (monella), Noël-Noël (René), Jean Croue (zio Hector), François Patrice (trafficante), Lucien Guervil (vecchio scapolo), André Carnège (colonello), Paul Azaïs (capitano), Julien Maffre (soldato), Jacques Mattler (rappresentante), André Bervil (barista), Jacky Gencel (giovane), Jacques Hilling (soldato); episodio *Le retour de Louis*; Regia: Jean Dréville; Scen.: Noël-Noël; F.: Louis Page; Mo.: Boris Lewin; Int.: Cécile Didier (Signora Froment), Elisabeth Hardy (Yvonne), Anne Champion (Elsa), Florence Brière (comare), Serge Reggiani (Louis), Paul Frankeur (sindaco), Léonce Corne (Signor Virolet), André Darnay (maestro), Lucien Frégis (farmacista), Léon Larive (Jules, la guardia); Mu.: Paul Misraki; Prod.: Jacques Roitfeld per Les Films Marceau; Pri. pr.: 14 settembre 1949 ■ 35mm. L: 3275 m. D.: 112'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque Française

Questo è il più cupo tra tutti i film a episodi in voga alla fine degli anni Quaranta. Firmato da quattro registi, trae unità dallo sceneggiatore (Charles Spaak, autore di tre dei cinque episodi) e dal pessimismo condiviso da tutti. Solo la storia diretta da Georges Lampin ha un po' di leggerezza, e si dà il caso che tra tutte sia l'unica irrilevante. André Cayatte, qui in forma smagliante, narra dei nuovi contratti di proprietà e del cinico lato finanziario della guerra e del dopoguerra, mostrando come il brutale egoismo diffuso durante l'Occupazione continui a dominare gli animi. Allo stesso modo, l'ultimo episodio, il secondo diretto da Jean Dréville, racconta la storia di una moglie tedesca mettendo in luce come la guerra abbia trasformato perfino la gente "normale" in bestie moralmente labili.

L'episodio più agghiacciante è prevedibilmente quello di Henri-Georges Clouzot, con Louis Jouvet nei panni di un ex prigioniero che incontra il suo torturatore tedesco in una sordida stanza d'albergo. È il grande ritratto di una vittima che si fa carnefice e di un uomo anziano all'apparenza del tutto inoffensivo, figura non dissimile dall'immagine reale che vedremo quasi quarant'anni dopo durante il processo a Klaus Barbie... Se tutto questo suona familiare è perché tanti film successivi sembrano aver rubato lo spunto a questa storia potente e spietata che forse riflette l'esperienza diretta dello stesso Clouzot e



Didascalìa, *dida dida*

le vicissitudini del suo capolavoro *Le Corbeau*, colpito da molte proibizioni (al regista fu anche vietato per anni di lavorare). Sì, "la crudeltà era efficace", come dice il tedesco nel film.
Peter von Bagh

This is the darkest of all the episode films that were the fashion in the late 1940s. The work of four directors, the film's unity comes from its writer (Charles Spaak, with four out of five stories) and from the pessimism shared by all. Only one of the stories, directed by Georges Lampin, has some lightness, and it happens to be the

only irrelevant one. André Cayatte is here at his very best, covering the new deals of property and the cynical financial side of war and its aftermath, and how the brutally selfish behaviour during the Occupation continues in human hearts. The last episode, Jean Dréville's second one, likewise tells the story of a German wife and it highlights how war has transformed even "normal" people into beasts and moral morons.

The most chilling episode comes expect- edly from Henri-Georges Clouzot, with Louis Jovet in the role of a former pris- oner who meets his German torturer in a

*shabby hotel room. It's a great portrait of a victim who becomes the executor, and of an aged man who seems totally harm- less and is a presence not unlike the real life image we got almost 40 years later during the Klaus Barbie trial... If there is a familiar ring to this, it is because so many later films seem to have stolen a cue from this relentless, powerful story, that perhaps reverberates from Clouzot's first- hand experience: the complicated story of his masterpiece *Le Corbeau*, and its many interdictions (added with the direc- tor being banned from working for several years). Yes, "cruelty was effective," as the German man says in the film.
Peter von Bagh*

IN JENEN TAGEN

Germania, 1947 Regia: Helmut Käutner

■ T. it.: *Quei giorni in Germania*; Scen.: Helmut Käutner, Ernst Schnabel; F.: Igor Oberberg; Mo.: Wolfgang Wehrum; Mu.: Bernhard Eichhorn; Su.: Hans Wunschel; Int.: Gert E. Schäfer (Willi), Erich Schellow (Karl), Winnie Markus (Sybille), Werner Hinz (Steffen), Karl John (Peter Keyser), Erich Weiher (montatore), Alice Treff (Elisabeth Buschenhagen), Franz Schafheitlin (Wolfgang Buschenhagen), Hans Nielsen (Wolfgang Grunelius), Gisela Tantau (Angela Buschenhagen), Ida Ehre (Sally Bienert), Erica Balqué (Dorothea Wieland), Eva Gotthardt (Ruth), Hermann Schomberg (Dottor Ansbach), Kurt Meister (poliziotto), Hermann Speelmans (August Hintze), Fritz Wagner (tenente), Hans Mahnke (Niginiski), Isa Vermehren (Erna), Margarete Haagen (Baronin von Thorn), Franz Weber (poliziotto), Erwin Geschonneck (Schmitt), Carl Raddatz (Josef), Bettina Moissi (Marie); Prod.: Helmut Beck, Helmut Käutner; Pri. Pro.: 13 giugno 1947 ■ 35mm. D.: III'. Bn. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / German version with English subtitles ■ Da: Goethe Institut

Il film ha una protagonista molto speciale: un'automobile, attraverso la quale vengono raccontati episodi nell'arco di dieci anni. L'ironia e il sarcasmo assumono qui molteplici aspetti: un oggetto più umano dei veri umani dell'epoca, un oggetto che guarda caso è uno dei prodotti centrali dell'imminente "miracolo tedesco", e come manipolatore di immagini un regista

che era stato tra i pochi a vivere e lavorare sotto il Nazismo in un modo che può essere definito umano e dignitoso. Il cimitero di automobili è la disincantata conclusione del film: qui non ci sono più persone, ecco quanto siamo caduti in basso. L'automobile è loquace. Abbiamo cercato di creare ordine attorno a noi, ma non aveva senso. Quando era giovane quell'automobile sembrava avere mille anni davanti a sé, ma qualcosa andò storto e gli anni diventarono solo dodici...

Questo notevole film a episodi fu realizzato quando la formula era al suo momento di massimo splendore, con film disparati come *Dead of Night*, *Flicka och hyacinter*, *Retour à la vie* o *Paisà*, ovviamente il più grande di tutti. (E infatti Chris Marker ha definito *In jenen Tagen* l'equivalente tedesco di *Paisà*). Essendo interamente nelle mani di Helmut Käutner, nessuno degli episodi è banale; siamo vicini all'autentica arte della forma breve. *In jenen Tagen* potrebbe benissimo essere il più importante film tedesco, di entrambe le Germanie, dell'immediato dopoguerra e forse di molti anni che seguirono. Inoltre questi "frammenti di destini umani" sono un affascinante e ironico spaccato storico di un paese durante il decennio più drammatico della sua storia.

Peter von Bagh

The protagonist is a special one: a car, through which sketches flow from ten bygone years. The irony and poignancy are manifold: an object more human than the real humans of the era; an object that happens to be one of the central products of the forthcoming "German miracle"; and, as the manipulator of images, a director who was one of the few who lived and worked through the Nazi period in a way best described as human and decent way. The cemetery of cars shows the idea of the disillusioned conclusion: there are no more people here, that's how low we have fallen. The car is talkative. We tried to create order around us, but that was meaningless. When the car was in its youth, it seemed to have a thousand years ahead of it, but something went wrong and the years were limited to only twelve...

*This remarkable episode film was made at the peak of the form that gave as disparate films as *Dead of Night*, *Flicka**

och hyacinter, *Retour à la vie* or *Paisà*, obviously the greatest of them all. (And, indeed, Chris Marker has referred to In jenen Tagen as the German equivalent of Paisà). *Being entirely in the hands of Helmut Käutner, none of the episodes is trivial; we are approaching the level of the authentic art of the short story. In jenen Tagen might well be the most important German film, of both, from the immediate post-war period, and perhaps many years after. Thrown into the bargain, these "fragments of human destinies" are a fascinating and ironic cross-section of the history of one country during the ten most dramatic years of its entire existence.*
Peter von Bagh

THEY MADE ME A FUGITIVE

Regno Unito, 1947

Regia: Alberto Cavalcanti

■ T. it.: *Sono un criminale*; Sog.: dal romanzo *A Convict Has Escaped* di Jackson Budd; Scen.: Noël Langley; F.: Otto Heller; Mo.: Margery Saunders; Mu.: Marius-François Gaillard; Int.: Sally Gray (Sally Connor), Trevor Howard (George Clement "Clem" Morgan), Griffith Jones (Nancy), René Ray (Cora), Mary Merrall (Aggie), Charles Farrell (Curley), Michael Brennan (Jim), Jack McNaughton (Soapy), Cyril Smith (Bert), John Penrose (Shawney), Eve Ashley (Ellen), Phyllis Robins (Olga), Bill O'Connor (Bill), Maurice Denham (Signor Fenshaw), Vida Hope (Signora Fenshaw); Prod.: Nat Bronstein per A.R. Shipman Productions, Alliance Films Corporation (come Gloria-Alliance); Pri. pro.: 24 giugno 1947 ■ 35mm. D.: 100'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da BFI National Archive per gentile cortesia di Euro London Films Ltd (per Ingram Films/Shipman Productions) e per concessione di Hollywood Classics ■ Restaurati dal BFI National Archive con il sostegno della Film Foundation / Restored by the BFI National Archive with funding provided by The Film Foundation

Alberto Cavalcanti, la cui carriera cosmopolita è una delle più eccezionali della storia del cinema, alla fine degli anni Quaranta fece un'altra delle sue tante incursioni in nuovi territori con due dei migliori esempi di film noir e della sua originalissima variante britannica, *They Made*

Me a Fugitive (1947) e *For Them that Trespass* (1949). Il primo è l'avvincente studio di un'epoca claustrofobica, la cui atmosfera si riversa in tutti gli ambienti: la strada, il pub, una squallida abitazione o una prigione. Il clima è un po' alleviato da un umorismo nero e caustico, che tuttavia apre solo altre trappole di manipolazione e corruzione. Su "Sight and Sound" Arthur Vesselò osservava infatti che il film "avrebbe potuto benissimo uscire direttamente dagli studios tedeschi degli anni Venti". E Raymond Durnat scrive di una "bizzarra poesia distillata dalla strana mescolanza di umorismo, brutalità e sordido realismo".

They Made Me a Fugitive appartiene ai film dedicati agli *spiv*, piccoli criminali esperti nell'arte di arrangiarsi – qui rappresentati dal sinistro figuro di nome Narcy (Griffith Jones) – che si ritrovano altrove in personaggi interpretati in quegli anni da Richard Attenborough, Stewart Granger o Dirk Bogarde. Robert Murphy ha visto Narcy come uno dei grandi ritratti di cattivo del cinema britannico, "vero eroe disgustoso della classe operaia". Ancor più fondamentale è Trevor Howard, ambiguo ex ufficiale della RAF dedito al mercato nero che Raymond Durnat definì "un cinico finito in mezzo ai delinquenti, caustico, riflessivo ed esplosivo come Bogart". E aggiungeva: "Questa sordida mescolanza di meschinità e sadismo è il pezzo d'atmosfera più poetico e fosco di Cavalcanti dagli anni dell'avanguardia". Commentando i personaggi, Peter Wollen scrisse acutamente che il film di Cavalcanti preparò il terreno per *The Servant* (*Il servo*, 1963) e *Performance* (*Sadismo*, 1970), "con i loro ritratti dello scapestrato proletario e dell'uomo carismatico in fuga".

Questa visione da emigranti (con il brasiliano Cavalcanti lavorò il direttore della fotografia austriaco Otto Heller) è ben più di un film di genere. Uno spirito profondamente derisorio permea perfino le ambientazioni, ridicolizzando tutte le nozioni ufficiali di dovere, decenza e rispettabilità fino a culminare nell'ironia suprema dei piccoli delinquenti che chiamano i loro traffici "libera impresa".
Peter von Bagh

Alberto Cavalcanti, whose international career is one of the most impressive in



film history, made another of his many leaps into new territories in the late 1940s, with two of the finest examples of film noir and its highly original British variation -- *They Made Me a Fugitive* (1947) and *For Them That Trespass* (1949). The first film is a captivating study of a claustrophobic age, the mood spilling into every milieu – the street, the pub, a seedy home or prison. This feeling is somewhat relieved by caustic, dark humor, but the humor only opens more traps of manipulation, corruption. Indeed, Arthur Vesselo (writing in "Sight and Sound") estimated that the film "might have come straight out of a German studio of the 'twenties'." And Raymond Durnat writes about "...bizarre poetry distilled by its strange blend

of humor, brutality and seedy studio realism."

They Made Me a Fugitive is one of the "spiv" films of its time, adding a sinister figure called Narcy (Griffith Jones) to the characters played by Richard Attenborough, Stewart Granger or Dirk Bogarde in other films. Robert Murphy has seen Narcy as one of the great villains of British cinema, "a truly rotten working-class hero". More central still is the ambivalent former RAF officer, now working in the black market, Trevor Howard. Raymond Durnat described him "as a cynic fallen amongst racketeers, as caustic, explosive, reflexive as Bogart." And he added: "This sleazy brew of meanness and sadism is Cavalcanti's most poetic, gloomy mood

piece since his avant-garde years." Commenting on the characters, Peter Wollen perceptively wrote that Cavalcanti's film prepared ground for *The Servant* and *Performance*, "with their own images of the working-class rake and the charismatic man on the run".

This emigrant vision (Austrian cinematographer Otto Heller worked along with the Brazilian Cavalcanti) is much more than a genre film. Deep irony permeates even the settings, converting all the familiar official notions of duty, decency and respectability into trash, with the supreme irony of the small-time gangsters calling their activities "free enterprise".

Peter von Bagh

PROGRAMMA 1 : IL PARTITO COMUNISTA FRANCESE PROGRAMME 1: THE FRENCH COMMUNIST PARTY

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

L'HOMME QUE NOUS AIMONS LE PLUS

Francia, 1949 Regia: Victoria Spiri

■ Testo: Paul Eluard; Mu.: Jean Wiener diretta da Roger Désormières; Prod.: Procinex ■ 35mm. D.: 20'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Discorso di Maurice Thorez e poesia di Eluard in occasione del settantesimo compleanno di Stalin.

Nota: L'homme que nous aimons le plus costituisce un'immersione esemplare (e sorprendente) nell'organizzazione del culto di Stalin da parte del PCF durante la Guerra Fredda. Il film, vietato dalla censura francese, non ottiene il visto (commerciale o non commerciale). Premio per il miglior cortometraggio al festival di Karlovy-Vary nel 1950.

Speech by Maurice Thorez and a poem by Eluard in celebration of Stalin's seventieth birthday.

Note: *L'homme que nous aimons le plus* is an exemplary (and surprising) immersion in the PCF's organization of the cult of Stalin during the Cold War. The film

was banned by the French censorship board and was not cleared for sale or for any other purpose. Prize for the best short film at the 1950 Karlovy-Vary festival.

HOMMAGE À LÉNINE

Francia, 1950 Regia: Louis Daquin (?)

■ Prod.: Procinex ■ 35mm. D.: 14'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Il meeting, organizzato dal PCF nella sala della Mutualité, in omaggio alla memoria di Lenin e in commemorazione del ventiseiesimo anniversario della sua morte, il 20 gennaio 1950. (...) *Hommage à Lénine* mostra l'attaccamento del PCF all'URSS di Lenin e Stalin, e permette anche di inquadrare politicamente le battaglie che il Partito Comunista conduce in quell'epoca (lotte per la pace e per l'indipendenza dei paesi coloniali).

The meeting organized by the PCF in the conference room of the Mutualité as a tribute to Lenin commemorating the

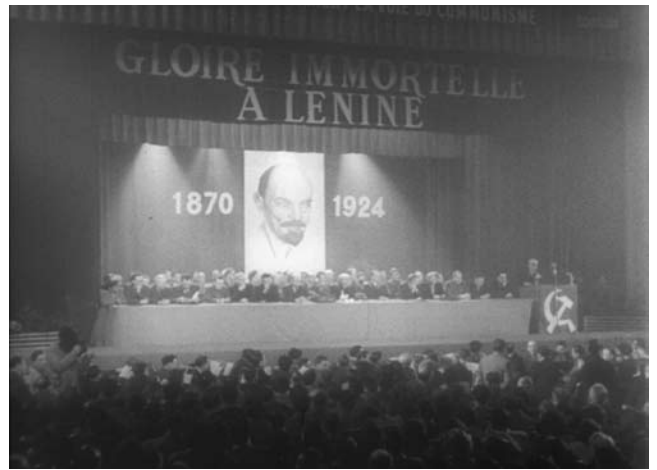
twenty-sixth anniversary of his death on January 20, 1950. (...) *Hommage à Lénine* shows the PCF's attachment to the USSR of Lenin and Stalin and allows us to politically define the battles fought by the Communist Party in this period (the fight for peace and the independence of the colonies).

LE CHOIX LE PLUS SIMPLE...

Francia, 1951 Regia: Henri Aisner

■ Commento: Pierre Goriot letto da Jean Grémillon; Commissionato da: Comité National du Mouvement de la Paix; F: Nicolas Hayer, Isnard; Prod.: Procinex ■ 35mm. D.: 22'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Nel 1951, mentre in Corea i bombardamenti provocano vittime civili, l'esodo e la miseria, i francesi vivono da sei anni in pace; una pace indebolita dalla logica di guerra degli stati maggiori. In una casa popolare di Saint-Ouen, Martin invita i vicini a discutere i modi per difendere la



Didascalia, *dida dida*
Didascalia, *dida dida*
Didascalia, *dida dida*

Didascalia, *dida dida*
Didascalia, *dida dida*
Didascalia, *dida dida*

pace. Intorno a un caffè, evocano le loro paure e si augurano che le grandi nazioni si uniscano. Uno dei commensali è in disaccordo: un potente esercito potrebbe fungere da deterrente. Il portinaio, che è sopravvissuto ai campi di concentramento, ricorda che tre generazioni hanno sofferto per la guerra: nel 1870 e durante le due guerre mondiali. Il Consiglio mondiale della pace si è costituito per far udire la voce dei popoli che vogliono farla finita con la guerra, e imporre la ratifica di un patto di pace tra le cinque grandi potenze. A Parigi, il Consiglio mondiale del movimento per la pace organizza un grande raduno per il 15 luglio. Ovunque in Francia dei delegati fanno firmare l'appello per un patto di pace. Nel resto del mondo le manifestazioni e le firme si moltiplicano. Uniti per difendere la pace, i popoli hanno fatto la scelta più semplice: quella della vita.

In 1951, while bombings in Korea caused civilian deaths, exodus and misery, the French had lived for six years in peace; a peace undermined by the warlike approach of the états-majors. In a public housing unit of Saint-Ouen, Martin invites neighbors to talk about how to defend peace. Sitting around coffee, they express their fears and hope that the great nations will unite. In contrast, one of the attend-

ees says that a powerful army could be a deterrent. A porter, a concentration camp survivor, points out that three generations experienced war: in 1870 and during the two world wars. The World Peace Council was formed as a platform for people who want to put an end to war and to demand a peace treaty between the five major powers. In Paris, the World Peace Council organized a major meeting for July 15. Everywhere in France, delegates invite people to sign the petition for a peace treaty. Protests and signatures increased in number around the world. United to defend peace, people everywhere made the simplest choice: they chose life.

LES AMÉRICAINS EN AMÉRIQUE!

Francia, 1950 Regia: Raymond Vogel

■ Voce: Paul Frankeur; Op.: Paul Carpita, André Dumaitre; Prod.: PCF ■ 35mm. D.: 12'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Denuncia virulenta della presenza e dell'influenza americana in Francia, dalle basi militari al cinema, passando per la Coca-Cola e i giornali per bambini, simboli di «gangsterismo», «di razzismo».

Davanti alla civilizzazione americana e alla sua «politica di guerra», si sollevano i lavoratori della SNECMA, i minatori di Auchel, gli scaricatori portuali, i consumatori francesi che «apprezzano il buon vino», i militanti comunisti (giovani strilioni dell'Avant-Garde «che militano contro i diciotto mesi», lettori dell'"Humanité" che spengono la loro stazione radio...) e, infine, i dirigenti del PCF (Maurice Thorez allo stadio di Buffalo). L'esclusione di Frédéric Joliot-Curie dall'alto commissariato all'energia atomica, nell'aprile 1950, è imputato alla politica americana.

Vitriolic criticism of the American influence on France, from military bases to film, Coca-Cola to newspapers for children, symbols of "gangsterism", of "racism". The workers of SNECMA, the miners of Auchel, dockers, French consumers who "appreciate good wine", militant communists (young Avant-Garde newsboys "who militate against the eighteen months", "Humanité" readers who turn off their radio station...) and, last, the leaders of the PCF (Maurice Thorez at Buffalo stadium) all rise up against American civilization and its "policy of war". The exclusion of Frédéric Joliot-Curie from the Atomic Energy Commission in April 1950 is blamed on American politics.

PROGRAMMA N° 2 : IL DOPO-GUERRA, LA RICOSTRUZIONE, LA SPERANZA, LA PACE PROGRAMME 2 : THE POST-WAR PERIOD, RECONSTRUCTION, HOPE, PEACE

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

ORADOUR-SUR-GLANE

Francia, 1945 Regia: Pierre Céria

■ Prod.: Mouvement de Libération Nationale ■ 35mm. D.: 10'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Il 10 giugno 1944, la Panzerdivision «Das Reich», risalendo la Normandia, eseguì rappresaglie a Oradour-sur-Glane, nella Haute-Vienne, per intimidire la Resistenza. Riuniti nel campo della fiera, gli abitanti furono divisi: gli uomini furono

uccisi nei fienili, le donne e i bambini nella chiesa, che venne incendiata. Morirono più di seicentoquaranta persone, e solo sei sopravvissero. Conservate così com'erano, le rovine del villaggio sono un monito alla memoria e testimoniano la barbarie nazista.

June 10, 1944, the Panzer Division "Das Reich", on its way back through Normandy, executed reprisals in Oradour-sur-Glane, in Haute-Vienne, to intimidate the resistance. Gathered on the fairground, the inhabitants were divided: the men

were killed in the barns, the women and children in the church, which was set on fire. Over 640 people died; only 6 survived. The remains of the village have been maintained exactly as they were as a haunting memorial and testimony of Nazi barbarism.

CAEN RELÈVE DE SES RUINES

Francia, 1952 Regia: Raymond Bisch

■ Prod.: Equipes Artisanales Cinématographiques ■ 35mm. D.: 9'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

All'indomani della Seconda Guerra mondiale, Caen è quasi completamente rasa al suolo. Rimangono pochi edifici, il palazzo di giustizia, delle abbazie. Dopo aver costruito delle case prefabbricate, gli abitanti di Caen hanno impiegato otto mesi per sgomberare le rovine. Poi hanno costruito delle case definitive, beneficiando delle comodità moderne. Ma rimangono da sistemare molti abitanti e l'impegno della ricostruzione continua.

In the aftermath of World War II, Caen was almost entirely destroyed. Just a few buildings remained standing - the courthouse and the abbeys. After setting up prefabricated homes, the inhabitants of Caen spent eight months clearing the ruins. Then they built definitive homes, taking advantage of modern conveniences. But there still were many residents who had to be housed and reconstruction was to be completed.

THE PEOPLES' CHARTER

Stati Uniti, 1948 Regia: Jean Benoit-Lévy

■ T. fr.: *Le Charte des peuples*; Prod.: ONU ■ 35mm. D.: 16'; Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Nel 1945, a San Francisco, viene firmata e ratificata la carta delle Nazioni Unite affinché i popoli distrutti dalle guerre ritrovino la dignità e l'uguaglianza. I delegati degli Stati membri lavorano nel quadro di una cooperazione internazionale e sono eletti democraticamente, per ricostruire un mondo in rovina. Nel 1946, Spaak apre la prima assemblea generale e ogni delegato pronuncia un discorso, riflesso delle proprie speranze in questa nuova organizzazione.

In 1945, in San Francisco, the United Nations charter was signed so that populations destroyed by war could find dignity and equality. The delegates of the member states work within a framework of interna-

tional cooperation and are elected democratically with the objective of rebuilding a shattered world. In 1946, Spaak inaugurated the first general assembly, and each delegate made a speech, expressing their hopes for this new organization.

NOUS SOMMES DÉJÀ 150 MILLIONS

Francia, 1952 Regia: Jacques Letellier

■ Prod.: Madeleine Films ■ 35mm. D.: 12'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Il piano Schumann del 9 maggio 1950 ha cambiato il volto dell'Europa. Cinque anni dopo la fine della Seconda Guerra mondiale, la Francia propone ai suoi vicini, e in primo luogo alla Germania, di mettere in piedi una «Comunità europea del Carbone e dell'Acciaio», primo fondamento di una duratura integrazione europea.

The Schuman Declaration of May 9, 1950, changed the face of Europe. Five years after the end of World War II, France made a proposal to neighboring countries, first of all Germany, to create a "European Coal and Steel Community", the first foundation stone of a path toward European integration.

LA PETITE RÉPUBLIQUE

Francia, 1947 Regia: Victor Vicas

■ Prod.: Le Monde en Images ■ 35mm. D.: 18'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Nel 1946, numerosi orfani di guerra si ritrovano abbandonati a loro stessi. È il caso di Renée e François, i cui genitori sono morti durante la deportazione, che sopravvivono cantando per la strada. Condotti al commissariato da un carabiniere, vengono sottoposti a una visita medica e a tutte le formalità amministrative. Un camion li conduce da Parigi a Sèvres, dove li accoglie una casa della mutua assistenza. La vita lì è organizzata in repubblica autonoma, gli adulti si occupano dei più giovani e viene sviluppato il senso civico

del bambino. François, refrattario al confinamento, sulle prime vuole andarsene, ma l'entusiasmo con cui la sorella dirige il coro, lo fa rinunciare. In questa scuola fondata sull'apprendimento con diletto, ci si dedica a valorizzare e perfezionare i centri d'interesse di ognuno. La classe dei grandi accoglie l'attrice Madeleine Carroll, venuta a testimoniare l'attaccamento al suo paese. Uno spettacolo di danze viene organizzato in suo onore in una radura vicina. L'invitata può constatare il benessere ritrovato grazie a quel metodo di educazione.

In 1946, many war orphans had to fend for themselves. This was the case for Renée and François, whose parents died during deportation; the two children survive by street singing. They are taken to the police precinct by a policeman and undergo medical exams and administrative paperwork. A truck takes them from Paris to Sèvres, where they are taken in by a mutual assistance home. Life there is organized in an independent republic; adults look after the young, and a civic sense is instilled in the children. François, who does not take a liking to confinement, at first wants to leave, but when he sees how enthusiastically his sister directs the choir he decides to stay. A school based on teaching through interest, attention focuses on maximizing and perfecting the interests of each child. The elder class welcomes actress Madeleine Carroll, who recounts her attachment to her country. A dance performance is organized in her honor in a nearby clearing. The guest is able to observe the positive effects of this method of education.

DÉFENSE DU CINÉMA FRANÇAIS

Francia, 1950

■ Prod.: [PCF] ■ 35mm. D.: 22'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: CNC - Archives Françaises du Film

Il movimento di protesta dei sindacati dei registi, degli sceneggiatori e dei tecnici contro gli accordi Blum-Byrnes del 28 maggio 1946, giudicati pericolosi per la sopravvivenza del cinema francese di

fronte all'ondata di film americani sugli schermi francesi dopo la guerra. Parte prima (sonoro): Micheline Presle, Marcelle Derrien e François Périer organizzano una vendita di beneficenza in favore dei figli dei tecnici del film; Gaston Modot e Serge Reggiani interpretano una parodia di *Le Mystère de la chambre jaune*. Parte seconda (sonoro): manifestazione della Madeleine a la République il 5 gennaio 1948 contro gli accordi Blum-Byrnes; appello di Yves Deniaud nel 1949 per la difesa del cinema francese. (muta): Manifestazioni del Comitato di difesa del cinema francese nel 1950, con André Luguet, Blanchette Brunoy, Henri Guisol, Pierre Destailles, Pierre Tchernia, Claude Autant-Lara, Jacques Catelain, Paul Guth, Georges Sadoul, Vladimir Pozner, Yves Montand, Irène Joachim, Maurice Baquet, Francis Lemarque, Raymond Bussières.

The protest movement of the unions of directors, screenplay writers, and film technicians against the Blum-Byrnes agree-

*ment of May 28, 1946, considered dangerous for the survival of French film with the arrival of American films on French screens after the war. First part (sound): Micheline Presle, Marcelle Derrien and François Périer organize a fundraising event for the children of film technicians; Gaston Modot and Serge Reggiani act out a parody of *Le Mystère de la chambre jaune*. Second part (sound): protest march from la Madeleine to Place de la République, January 5, 1948, against the Blum-Byrnes agreement; Yves Deniaud's call for defending French film in 1949.*

DOSSIER

LA TELEVISIONE DI ALESSANDRO BLASETTI Interviste e materiale di repertorio tratto da L'ARTE DI FAR RIDERE / Alessandro Blasetti's Television. Interviews

Italia/1973 Regia: Alessandro Blasetti /

■ Scen.: Lianella Carell, Carlo Romano; Cons. art.: Suso Cecchi d'Amico; Cons. stor.: Giulio Cesare Castello; Cons. testi: Maurizio Costanzo; Prod.: RAI - Radiotelevisione italiana; Supervisione montaggio dossier: Fabio Bianchini; Prod.: Cineteca di Bologna, in coll. con

C'è la crisi: facciamoci una bella risata

Questo il titolo della recensione dello scrittore, giornalista, umorista e temuto critico televisivo Sergio Saviane a proposito di *L'arte di far ridere*, 'cavalcata comica' realizzata da Alessandro Blasetti e andata in onda su Rete 1 (ora RAI 1), nel corso di cinque serate, dal 26 dicembre del 1973 al gennaio del 1974. Sin dalle prime righe Saviane si getta come una belva inferocita sulle scelte del palinsesto di fine anno della televisione di stato, puntando il dito sui dirigenti che hanno imbottito 'per interi pomeriggi e serate le case degli italiani con un getto continuo di comiche, di antichi spettacoli più volte trasmessi, di riesumazioni di programmi idioti'. Continua scrivendo che non ci sarebbe da stupirsi se i programmatori, arruolati 'nella campagna della risata nazionale' contro 'il clima melanconico delle restrizioni economiche, avessero scambiato la trasmissione di Blasetti per uno spettacolo di occasionale consumo, scelto appositamente per i bagordi del pensiero'.

Blasetti ha lavorato per oltre un anno mezzo al reperimento dei materiali, visionando oltre 250 film.

Il suo archivio conserva copiose e ben documentate le tracce di questo monumentale lavoro di ricerca compiuto con l'ausilio di professionisti del calibro di Lianella Carell, Carlo Romano e Giulio Cesare Castello. Per capire fino in fondo il lungo e faticoso percorso che ha affrontato Blasetti per dare una fisionomia definitiva al programma bisognerebbe riportare per intero lo scambio epistolare con Suso Cecchi d'Amico che implacabile incalza l'amico che le risponde: 'Col passare degli anni, il tuo affetto per me deve essere di molto aumentato. Mi allenti certe sberle da prendere il soffitto per il pavimento. Prima mi hai rovesciato addosso tutto il lago di Como. Ora mi chiedi: ti vuoi decidere? Che cosa vuoi fare?' Blasetti invita la d'Amico a non avere fretta. Afferma di voler dare una costruzione divertente e leggera al programma, restando però fedele all'idea che aveva espresso accettando l'incarico: dimostrare 'quanto sia seria e difficile così come utile e benefica l'arte di far ridere'. Inoltre dichiara di non essere disposto a limitare il tema, né a 'lasciar fuori dalla porta prestigiosi talenti del buon umore, pretendendo sempre un passaporto culturale stillato dal rigore della saggistica', perché 'Suso mia cara, io penso che c'è da farsi rizzare i capelli proprio quando si limita. Perché una volta che hai limitato il campo, lo hai proposto. E ti corre il dovere di esaurirlo fino in fondo'.

E secondo Saviane e molti altri critici tra cui Bassoli, Cesareo, Cirri, Doletti e Geron, il maestro riesce nel suo intento. Individua

We're in a slump: let's have a good laugh

This is the title of the review by the writer, journalist, wit and feared television critic Sergio Saviane regarding L'arte di far ridere ('the art of comedy'), the 'comic cavalcade' created by Alessandro Blasetti and broadcast on the RAI 1 channel over the course of five evenings, from 26th December 1973 to January 1974. Right from the first lines, Saviane hurls himself like a ferocious beast on the programme scheduling choices for this holiday period, pointing his finger at television executives who have stuffed "Italian homes for whole afternoons and evenings with a constant stream of comics, old shows that have been repeated numerous times, and exhumed idiotic programmes". He goes on to write that it wouldn't be surprising if the schedulers, enlisted in the "national laughter campaign" against the "depressing climate of financial restrictions, had mistaken Blasetti's programme for a chance-consumption show, chosen specifically for thought revellers".

Blasetti worked for over eighteen months on gathering together material, viewing over 250 films.

His archives house a large and well-documented body of evidence regarding this monumental research project carried out with the help of professionals of the calibre of Lianella Carell, Carlo Romano and Giulio Cesare Castello. In order to fully understand the lengthy and demanding undertaking embarked on by Blasetti to give the programme a precise identity, we would have to quote the whole epistolary dialogue with Suso Cecchi d'Amico, who relentlessly reprimands her friend, to which he answers: "With the passing of the years, your fondness for me must have grown. You lashed me with certain slaps that make me think the ceiling was the floor. Before this you drenched me with the whole of Lake Como. Now you press me: Will you make up your mind? What do you want to do?" Blasetti asks Ms. d'Amico not to rush him. He declares that he wants to give the programme an amusing and light structure, remaining nonetheless faithful to the idea that he originally expressed when accepting the project: to show "how serious, how difficult and yet how beneficial the art of comedy is". He also adds that he is not willing to limit the topic, nor to "leave prestigious talents of good humour outside the door, always demanding a cultural passport approved by critical severity", because "Suso my dear, I believe that you can make your hair stand on end when you restrict yourself. Because when you restrict the field, you condition it. And instead you have the duty to analyse it thoroughly".

And in Saviane's opinion – and in that of many other critics,

nel rapporto tra autore, attore e regista uno degli assi portanti delle molteplici forme in cui si esprime la comicità e nelle tematiche colpite dalla satira l'altro elemento essenziale. Blasetti propone una struttura aperta ed estremamente aerea, in cui la presenza del regista in scena si avverte appena. Il montaggio è incalzante, mai compiaciuto e l'alternanza di pezzi classici del cinema comico con sequenze dedicate ad autori/attori di teatro, del circo, dell'avanspettacolo e della televisione stessa rende l'insieme equilibrato. L'escamotage di mostrare una saletta di proiezione in cui gli stessi autori del comico sembrano trovarsi lì quasi per caso ad assistere alla kermesse pirotecnica fa sì che Fellini, Zavattini, Totò, Clair, Tati, Campanile, Gregoretti, Age e Scarpelli, Risi, Monicelli, Sordi, Valeri, Caprioli e Salce si trasformino in spettatori della propria e dell'altrui arte di far ridere. Le interviste diventano racconti divertenti, rapidi scambi di battute, sguardi complici conditi da risate liberatorie. 'Con questo procedimento – conclude Saviane – Blasetti fa il suo grande monumento al cinema che ha fatto sorridere miliardi di uomini di tutto il mondo e di tutti i tempi'.

La presentazione se pur parziale di questa trasmissione si propone di essere il primo di una serie di approfondimenti dedicati alla lunga e prolifica collaborazione di Blasetti con la televisione per la quale ha realizzato diversi programmi dagli inizi degli anni '60 fino alla fine degli anni '70: da *Gli italiani del cinema italiano* (1964), a *Storie dell'emigrazione* (1972) e *I racconti di fantascienza* (1979) fino a *Il mio amico Pietro Germi* (1980) per citarne alcuni.

Michela Zegna

including Bassoli, Cesareo, Cirri, Doletti and Geron – the director succeeds in his intent. He identifies, in the relationship between the writer, actor and director, one of the weight-bearing platforms to the multiple forms that comedy is expressed in, while he pinpoints the other essential element in the topics satire focuses on. Blasetti offers an open and extremely airy framework, where the director's in-scene presence is only slightly perceived. The editing is unrelenting and never complacent, and the alternating of classic comic cinema pieces with scenes involving writers/performers from the theatre, circus, variety shows and television itself make the whole well-balanced. The trick of showing a projection room where the same comic masters seem to find themselves, almost as if by chance, watching the fireworks display means that Fellini, Zavattini, Totò, Clair, Tati, Campanile, Gregoretti, Age & Scarpelli, Risi, Monicelli, Sordi, Valeri, Caprioli and Salce are turned into the audience to their own and others' art of comedy. The interviews become amusing tales, swift exchanges of wisecracks and knowing looks seasoned with liberating laughter. "Through this process", Saviane rounds off, "Blasetti erects his great monument to the cinema that has made billions of people laugh all over the world during its lifetime."

This presentation of the programme, albeit partial, aims to be the first in a series exploring Blasetti's lengthy and prolific production for television, involving his creation of various programmes starting in the early 1960s through to the late 1970s: from Gli italiani del cinema italiano ('Italians in Italian cinema' – 1964), to Storie dell'Emigrazione ('emigration stories' – 1972) and I racconti di fantascienza ('science fiction tales' – 1979) through to Il mio amico Pietro Germi ('my friend Pietro Germi' – 1980), to name but a few.

Michela Zegna

DOSSIER CINEFILIA LABARTHE / CINEPHILIE - LABARTHE

LE DINOSAURE ET LE BÉBÉ, DIALOGUE EN HUIT PARTIES ENTRE FRITZ LANG ET JEAN-LUC GODARD

Francia, 1967 Regia: André S. Labarthe

Int.: Jean-Luc Godard, Fritz Lang ■ **Beta SP ??**,
D.: 61'. Bn. Versione francese / French version ■
da regista ?? o INA

Tra estratti di sequenze da *Il disprezzo* e *M, il mostro di Düsseldorf*, Jean-Luc Godard e Fritz Lang conversano sul cinema. "Definitemi pure un dinosauro", dice Lang. Nel *Disprezzo*, Lang, figura centrale del film, incarna appunto un Dio agonizzante che ha fatto il suo tempo. Cos'è un regista? Cos'è la censura? Queste

saranno le questioni volta a volta abbordate da Godard.

Lang: "Nel momento in cui abbiamo lavorato insieme, in *Il disprezzo*, mi sono accorto di una grande differenza tra noi due... intendo parlare dell'incidente d'auto, quando la Bardot muore. Io avrei fatto vedere la partenza della vettura, poi la vettura che corre sempre più veloce, eccetera. Avrei mostrato l'azione. Lei non mostra l'azione. Fa vedere solamente il momento in cui gli attori muoiono, schiacciati tra due camion. E questo perché per lei le conseguenze sono molto più importanti dell'incidente in sé".

With scenes taken from Contempt and M, Jean-Luc Godard and Fritz Lang talk about cinema. "Class me as a dinosaur if you want to", Lang says. In Contempt,

Lang – a central figure to the film – in fact embodies a dying god who has done his time. What is a director? What is censorship? These questions are tackled face to face by Godard.

Lang: "When we were working together, in Contempt, I noticed a great difference between the two of us... I want to speak about the car accident, where Ms. Bardot dies. I would have shown the car driving off, then the car moving faster and faster, etc. I'd have shown the action. You don't show the action. You only show the moment when the stars die, squashed between two lorries. And this is because you find the consequences much more important than the accident itself."

IL ÉTAIT UNE FOIS ANDRÉ S. LABARTHE

Francia, 2009 Regia: Estelle Fredet

Image: Meryem de Lagarde, Estelle Fredet,
Son : Joanne Mytofir, Montage : Adrien Fau-
cheux, Musique originale : Jean-Jacques Palix
Prod.: Zeugma films/AMIP ■ DigiBeta, D.: 94'.
Col. Versione francese / French version ■ Da:
regista

André S. Labarthe, creatore con Janine
Bazin della serie televisiva *Cinéastes de
notre temps*, stavolta parla pochissimo

di cinema. Il suo pensiero meditativo
abborda temi quali il tempo, la velocità,
la morte, il reale, la maestria, il caso, la
manipolazione, il montaggio, a partire
da quelle che si potrebbero definire
delle "cose-idee" (pera, vetro, bambola,
lumaca). Con un certo gusto, da parte sua,
per il mettere a repentaglio la forma stessa
dell'intervista, un modo d'introdurre la
finzione nel documentario. Da qui deriva
una serie di divagazioni, affidate a dei
flash in Super 8.

*André S. Labarthe, co-creator together
with Janine Bazin of the television series
Cinéastes de Notre Temps, speaks very
little of the cinema on this occasion. His
thoughts turn to themes such as time,
speed, death, reality, artistry, chance,
manipulation and editing, starting off
from what could be defined 'idea-things'
(pears, glass, dolls, snails). With a
certain taste on his part, for overturning
the interview form itself, it is a way of
including the pretend in a documentary.
A series of digressions, entrusted to Super
8 flashes, spring from this.*

DOSSIER CINEFILIA MICHEL CIMENT / CINEPHILIE - MICHEL CIMENT

MICHEL CIMENT, LE CINÉMA EN PARTAGE

Francia, 2009 Regia: Simone Lainé

■ F.: Georges Diane, Serge Vincent; Mo.: Marie
Da Costa; Mu.: Chadi Chouman, David Trescos ;
Su: Didier Charentin; Int.: Michel Ciment, Quen-
tin Tarantino, Wim Wenders, Joel Coen, Arnaud
Desplechin; Prod.: Magali Chirouze (Adalios),
TV Rennes 35 - Rennes cité media, Réaction
en chaines, CinéCinéma, TLSP (Union des Télé-
visions Locales de Service Public)
■ DigiBeta, D.: 52'; Col. Versione Francese con
sottotitoli inglesi / French version with English
subtitles ■ Da: Adalos Productions

Critico di cinema, giornalista, scrittore,
docente, Michel Ciment è un testimone
di primo piano della storia del cinema
di questi ultimi cinquant'anni. Grande
analista di questo universo in perpetuo
movimento, scopritore di nuovi talenti,
aggressivo contro i "tiepidi", incline alle
invettive, ci fa condividere il suo insaziabile
appetito e la sua passione, rimasti
intatti col passare degli anni. (...)

Michel Ciment meritava il ritratto realiz-
zato con amore da Simone Lainé. Il do-
cumento è appassionante, proprio perché
lo è Michel Ciment. Simone Lainé lo ha
intervistato perché descrivesse il suo per-
corso iniziato dal 1963 alla redazione di
"Positif", ma ha anche interpellato nu-
merose personalità della settima arte che
hanno accompagnato il suo itinerario e gli
portano un profondo rispetto e ammira-
zione, alcuni anche una profonda ricono-

scenza.

Nei primi istanti del film, Michel Ciment
racconta che, prima di diventare critico,
aveva a sua volta divorato e digerito i tes-
ti critici degli altri. Propone nel 1963
alla redazione di "Positif" un articolo su
Il processo di Orson Welles. Il testo, con
sua grande sorpresa, viene pubblicato e,
a partire da quel momento, la rivista e il
giovane cinefilo legano i loro destini per
un'intera esistenza.

Ciment si riconosce con più naturalezza in
"Positif" che nei "Cahiers du Cinéma", le
due testate che si combattevano una guer-
ra senza pietà dalle rispettive colonne. La
loro rivalità è un aspetto della leggenda
delle due riviste ma anche della critica di
cinema in generale. Ciment riconosce in
"Positif" un'appartenenza ai valori della
sinistra che gli sono cari. Soprattutto tro-
va in "Positif" il giornale ideale per espri-
mere il proprio punto di vista sul cinema
e anche sul mondo. Il giovane giornalista
non è interessato soltanto ai film. Ciment
vuole condurre oltre la sua riflessione, in-
contrare i cineasti per comprendere me-
glio la complessità delle loro démarches
artistiche per la realizzazione di un film.
Percorrerà sempre il mondo per incontrare
dei cineasti e dedicherà numerosi libri ad
alcuni di loro (Kubrick, Boorman, Anghe-
lopolos etc.). Nel documentario, Michel
Ciment afferma di essere arrivato in quel
mondo in un momento privilegiato, un
momento cerniera della storia del cinema,
quando i grandi cineasti classici come
Mankiewicz erano al crepuscolo e quando

debuttero quelli che oggi sono conside-
rati come i maestri del presente. Ciment
menziona soprattutto Scorsese (...).

Il *Kubrick* di Ciment non è solo un libro
che ha permesso, grazie alla grande chia-
roveggenza del suo autore, di disseziona-
re e comprendere il cinema di Kubrick,
i legami fra i suoi film etc. Il libro pre-
senta anche, nel modo più eloquente, i
fondamenti stessi della cinefilia di Michel
Ciment. (...)

Nel documentario, Michel Ciment è elo-
giato da alcuni grandi cineasti. Taranti-
no, cinefilo inveterato che ha assunto
anch'egli, in un altro registro, un ruolo di
modello di riferimento, parla di Ciment
come di un professore. Gli altri cineasti
interpellati (Wenders, Joel Coen, Arnaud
Desplechin etc.) esprimono anch'essi la
loro ammirazione. Dicono che Ciment
non è un critico come gli altri, si distin-
gue da tutti gli altri per la sua capacità
di percepire nei film quello che non vede
nessuno. Così, Ciment ha potuto stringere
delle relazioni quasi privilegiate con i ci-
neasti perché riconoscono in lui, più che
il maestro-campione della critica talvolta
descritto da alcuni, anche un testimone
sincero e appassionato di cinema, il cui
vettore principale è la condivisione. (...)
Il ritratto tracciato da Simone Lainé è
certo assai benevolo, tutto elogi, ma cio-
nonostante costituisce una testimonianza
sincera, appassionante e giusta, del ruolo
che detiene Michel Ciment nel mondo del
cinema. (...) Come racconta Ciment, che
cita Truffaut, "tutti esercitano due mestie-

ri: il proprio e quello di critico cinematografico". Tutti possono emettere un parere sui film, e Ciment lo spiega molto bene. Suggestisce anche, maliziosamente, che si appronti una sorta di licenza di critica, sul modello della licenza di guida, dove il candidato dovrebbe provare una certa competenza prima di vedersi accordato il diritto di guidare gli spettatori (o no) verso un film o un altro. (...)

Cinema critic, journalist, writer and lecturer: Michel Ciment is a prime witness to the cinema history of the last fifty years. A great analyst of this universe in perpetual motion, a detector of new talent, aggressive towards the 'luke-warm' and inclined to pronouncing abuse, he allows us to share his insatiable appetite and his passion – which has remained fully intact over time. (...)

Michel Ciment deserves the portrait Simone Lainé has so fondly made of him. The film is exciting, precisely because Michel Ciment is exciting. Simone Lainé interviewed him so he could describe a career that started off in 1963 in the "Positif" editorial office. Lainé also sought the opinion of numerous celebrities of the seventh art who have partially accompanied him on his path: they all nurture great respect and admiration for Ciment, even great recognition in some cases. During the opening moments of the documentary, Michel Ciment explains that, before becoming a critic, he devoured and digested the writings by other critics. In 1963 he approached the "Positif" editorial office with an article on The Trial by

Orson Welles. To his great surprise, the piece was published and this marked the beginning of a bond between the journal and the young film enthusiast that would last indefinitely.

Ciment recognised himself better in "Positif" than in "Cahiers du Cinéma", the two publications that fought a ruthless war from their respective columns. Their rivalry is a legendary aspect of the two journals, but also of the film review realm in general. Ciment recognised in "Positif" an affiliation with the left-wing views so dear to him. But above all, he found in "Positif" the perfect vehicle for expressing his own views on cinema and the world. The young journalist was not only interested in films: Ciment wanted to go beyond his own reflections, to meet directors so that he could better understand the complexity of the artistic reasonings involved in making a film. He was forever travelling the globe to meet filmmakers, and he would focus many books on some of these (Kubrick, Boorman, Anghelopoulos etc.). In the documentary, Michel Ciment comments that he set foot in that world during a privileged era, a hinge moment in cinema history, when the great classic cineastes such as Mankiewicz stood at their twilight and when those considered as today's masters were making their debut. Ciment talks primarily of Scorsese (...).

Ciment's Kubrick is not only a book that allowed him – thanks to his pronounced perception – to dissect and understand Kubrick's cinema and the links between his films. The book also presents, in the

most eloquent of ways, the foundations themselves to Michel Ciment's passion for the cinema. (...)

Michel Ciment is praised by several great filmmakers in the documentary. Tarantino – another confirmed film buff who has also become a reference model, even if in a different register – speaks of Ciment as a teacher. The other directors questioned (Wenders, Joel Coen, Arnaud Desplechin etc.) also express their admiration. They say Ciment is not a critic like the others: he stands apart through his ability to see in a film what nobody else has picked up on. Thus Ciment has been able to form almost privileged relationships with filmmakers because in him they recognise not just the supreme champion critic he is sometimes described as, but also the sincere and passionate witness to cinema, fuelled primarily by the sharing. (...)

The portrait sketched by Simone Lainé is certainly a flattering one full of praise. Nevertheless, it is a sincere, engrossing and fair testimony to the role played by Michel Ciment in the world of cinema. (...) As Ciment says, quoting Truffaut, "we all practise two trades: our own and that of the cinema critic". We can all express our opinions on films, and Ciment explains his very well. He also suggests, mischievously, that a sort of critic's licence should be introduced, based on the driving licence model, where the candidate should demonstrate a certain level of competence before being awarded the right to guide the audience towards one film or another. (...)

DOSSIER CINEFILIA: JEAN DOUCHET, L'ART D'AIMER CINEPHILIE - DOUCHET, L'ART D'AIMER

Jean Douchet (classe 1929) è cineasta, critico e docente di storia del cinema, analisi dei film e della sceneggiatura. Ha partecipato all'affermazione teorica della "Politique des auteurs". È stato a lungo collaboratore di "La Gazette du Cinéma", di "Arts" e dei "Cahiers du Cinéma" e ha accompagnato l'intero percorso della Nouvelle vague come critico e autore. "È indispensabile ricordare l'importanza e l'influenza enormi di Jean Douchet. Né Astruc, né Rivette, né Rohmer, malgrado la precisione e la pertinenza delle loro idee, hanno incontrato una tale risonanza presso i cinéphiles. L'approccio di Douchet – un'analisi tematica rigoroso di ciò che costituiva l'universo di questo o quel cineasta

Jean Douchet (classe 1929) è cineasta, critico e docente di storia del cinema, analisi dei film e della sceneggiatura. Ha partecipato all'affermazione teorica della "Politique des auteurs". È stato a lungo collaboratore di "La Gazette du Cinéma", di "Arts" e dei "Cahiers du Cinéma" e ha accompagnato l'intero percorso della Nouvelle vague come critico e autore. "È indispensabile ricordare l'importanza e l'influenza enormi di Jean Douchet. Né Astruc, né Rivette, né Rohmer, malgrado la precisione e la pertinenza delle loro idee, hanno incontrato una tale risonanza presso i cinéphiles. L'approccio di Douchet – un'analisi tematica rigoroso di ciò che costituiva l'universo di questo o quel cineasta

– l'approccio tematico, come veniva chiamato, era il più adatto, perché spiegava quasi parola per parola perché un regista fosse degno di portare il nome di autore. La qual cosa, precisamente, fece Douchet: ancora oggi i testi di Douchet su Hitchcock e Lang hanno per gli scettici il valore di spiegazioni esemplari e di prove" (Luis Scorecki, "Cahiers du Cinéma", n. 293, ottobre 1978).

Fra i suoi libri, ricordiamo *Alfred Hitchcock* (Editions de l'Herne, Paris 1967), *L'Art d'aimer* (Cahiers du cinéma, Paris 1987), che raccoglie una scelta dei suoi testi pubblicati su "Arts" e i "Cahiers du Cinéma", e *Nouvelle Vague* (Cinémathèque Française, Hazan 1998). Ha realizzato numerosi cortometraggi (*Saint-Germain-des-Prés*, 1965, episodio di *Paris vu par...*; *Et crac*, 1971; *La Jeune femme et la mort*, 1973; *Vanités*, 2004; *Claude et Éric*, 2010) documentari sul cinema (*Alexandre Astruc, l'ascendant taureau*, 1967; *Godard plus Godard*, 1985; *Éric Rohmer, preuves à l'appui*, 1994; *Femmes chez Hitchcock*, 1997) e un lungometraggio, *La Servante amoureuse* (1995), dalla commedia di Goldoni. È anche apparso come attore in alcuni film, fra cui *I Quattrocento colpi* (1959) di Truffaut, *Fino all'ultimo respiro* (1960) di Godard, *La Maman et la putain* (1973) di Eustache, *Céline et Julie vont en bateau* (1974) di Rivette, *Une Sale histoire* (1977) di Eustache, *Les Jeux de société* (1989) di Rohmer, *La regina Margot* (1994) di Chéreau, *La commedia di Dio* (1995) e *Las bodas de Deus* (1999) di Monteiro, *Sitcom* (1998) di Ozon, *Giardini in autunno* (2006) di Ioseliani.

Come accade a ciascuno di noi, ho percorso un itinerario. Il mio ha incontrato due punti forti. Uno fu Bachelard, sia per i suoi scritti che come professore, che m'insegnò a dare la priorità all'immaginario, vale a dire ad un movimento che stimola il pensiero. L'altro – Éric Rohmer – all'epoca Maurice Schérer – che nel suo articolo della "Revue du cinéma" (n. 14), *Le Cinéma, art de l'espace*, mi fece scoprire la preponderanza della costruzione di linee e figure così come i rapporti incessanti di uno spazio su un altro.

In effetti, se una teoria arcaica ha lasciato qualche traccia su di me, è proprio quella del cinema come arte del movimento puro. Tradotta in film sperimentali, anche se alcuni non mancano di fascino, mi lascia indifferente. Ma credo che risponda a qualcosa che tocca la mia sensibilità. In un certo modo, io cercavo una critica che sposasse il movimento stesso dei film e si sottomettesse alla dialettica del loro sviluppo. All'epoca, dovevo ancora passare attraverso la tematica. Innanzitutto perché restava il fondamento "Bazin" dei "Cahiers du cinéma". Poi perché non saremmo stati compresi senza di essa (ma senza di essa, avremmo potuto cogliere ciò che tentavamo di definire?). Si era ai tempi in cui la totalità di un film "era" nella sua sceneggiatura. Bisognavamo mostrare che "è" nella sua sceneggiatura. Mi sforzavo di estrarne i temi che conteneva, di rivelare il vero soggetto trattato. Così la scrittura arrivava al senso. Di contraccolpo, sacralizzavo lo strumento della scrittura: la messinscena. Attitudine eccessiva, talvolta, ne convengo. Osavo dire: ogni cineasta ha la sua scrittura, siamo il suo Champollion.

Jean Douchet, da *Entretien avec Jean Douchet*, a cura di Serge Daney e Jean Narboni, in *Jean Douchet, L'Art d'aimer, Cahiers du cinéma – Editions de l'Etoile, Paris 1987*

– l'approccio tematico, come veniva chiamato, era il più adatto, perché spiegava quasi parola per parola perché un regista fosse degno di portare il nome di autore. La qual cosa, precisamente, fece Douchet: ancora oggi i testi di Douchet su Hitchcock e Lang hanno per gli scettici il valore di spiegazioni esemplari e di prove" (Luis Scorecki, "Cahiers du Cinéma", n. 293, ottobre 1978).

Fra i suoi libri, ricordiamo *Alfred Hitchcock* (Editions de l'Herne, Paris 1967), *L'Art d'aimer* (Cahiers du cinéma, Paris 1987), che raccoglie una scelta dei suoi testi pubblicati su "Arts" e i "Cahiers du Cinéma", e *Nouvelle Vague* (Cinémathèque Française, Hazan 1998). Ha realizzato numerosi cortometraggi (*Saint-Germain-des-Prés*, 1965, episodio di *Paris vu par...*; *Et crac*, 1971; *La Jeune femme et la mort*, 1973; *Vanités*, 2004; *Claude et Éric*, 2010) documentari sul cinema (*Alexandre Astruc, l'ascendant taureau*, 1967; *Godard plus Godard*, 1985; *Éric Rohmer, preuves à l'appui*, 1994; *Femmes chez Hitchcock*, 1997) e un lungometraggio, *La Servante amoureuse* (1995), dalla commedia di Goldoni. È anche apparso come attore in alcuni film, fra cui *I Quattrocento colpi* (1959) di Truffaut, *Fino all'ultimo respiro* (1960) di Godard, *La Maman et la putain* (1973) di Eustache, *Céline et Julie vont en bateau* (1974) di Rivette, *Une Sale histoire* (1977) di Eustache, *Les Jeux de société* (1989) di Rohmer, *La regina Margot* (1994) di Chéreau, *La commedia di Dio* (1995) e *Las bodas de Deus* (1999) di Monteiro, *Sitcom* (1998) di Ozon, *Giardini in autunno* (2006) di Ioseliani.

Come accade a ciascuno di noi, ho percorso un itinerario. Il mio ha incontrato due punti forti. Uno fu Bachelard, sia per i suoi scritti che come professore, che m'insegnò a dare la priorità all'immaginario, vale a dire ad un movimento che stimola il pensiero. L'altro – Éric Rohmer – all'epoca Maurice Schérer – che nel suo articolo della "Revue du cinéma" (n. 14), *Le Cinéma, art de l'espace*, mi fece scoprire la preponderanza della costruzione di linee e figure così come i rapporti incessanti di uno spazio su un altro.

In effetti, se una teoria arcaica ha lasciato qualche traccia su di me, è proprio quella del cinema come arte del movimento puro. Tradotta in film sperimentali, anche se alcuni non mancano di fascino, mi lascia indifferente. Ma credo che risponda a qualcosa che tocca la mia sensibilità. In un certo modo, io cercavo una critica che sposasse il movimento stesso dei film e si sottomettesse alla dialettica del loro sviluppo. All'epoca, dovevo ancora passare attraverso la tematica. Innanzitutto perché restava il fondamento "Bazin" dei "Cahiers du cinéma". Poi perché non saremmo stati compresi senza di essa (ma senza di essa, avremmo potuto cogliere ciò che tentavamo di definire?). Si era ai tempi in cui la totalità di un film "era" nella sua sceneggiatura. Bisognavamo mostrare che "è" nella sua sceneggiatura. Mi sforzavo di estrarne i temi che conteneva, di rivelare il vero soggetto trattato. Così la scrittura arrivava al senso. Di contraccolpo, sacralizzavo lo strumento della scrittura: la messinscena. Attitudine eccessiva, talvolta, ne convengo. Osavo dire: ogni cineasta ha la sua scrittura, siamo il suo Champollion.

Jean Douchet, da *Entretien avec Jean Douchet*, a cura di Serge Daney e Jean Narboni, in *Jean Douchet, L'Art d'aimer, Cahiers du cinéma – Editions de l'Etoile, Paris 1987*

LE MANNEQUIN DE BELLEVILLE

Francia, 1962 Regia: Jean Douchet

■ Scen.: Jean Douchet; F.: Henri Clairon, Jean Gonnet; Mu.: France Cagninacci; Int.: Clotilde Joano (Christina), Christian de Tillière (Olivier de Tourmel), Christine Simon (Louise); **Prod. ????:** ■ 35mm. D.: 16'; Versione francese/French version ■ Da: Cinémathèque de Bourgogne "Jean Douchet"

Un giovane fotografo inesperto conduce una modella dall'aria falsamente distinta nella Belleville in ristrutturazione degli anni Sessanta. Guidato da una ragazzina birichina, cerca il luogo ideale per far posare la sua modella. Girato interamente in ambienti naturali, questo cortometraggio costruito come una passeggiata è caratteristico della stile della Nouvelle Vague.

Un giovane fotografo inesperto conduce una modella dall'aria falsamente distinta

nella Belleville in ristrutturazione degli anni Sessanta. Guidato da una ragazzina birichina, cerca il luogo ideale per far posare la sua modella. Girato interamente in ambienti naturali, questo cortometraggio costruito come una passeggiata è caratteristico della stile della Nouvelle Vague.

À BICYCLETTE

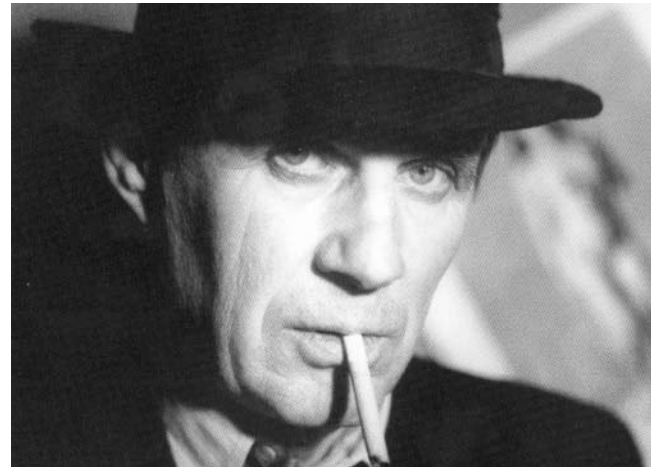
Francia, 2008 Regia: Jean Douchet

■ Sog.: Bernard Antoniol, Jean-Philippe Fernière; Scen.: Jean Douchet; Op.: Jean-Paul Agostini; Mu.: Benjamain Sikso; Su: Thomas Perlmutter, Patrick Alex; Int.: Benjamain Siksou, Xavier Beauvois, Claude Chabrol; Prod.: P.A.S. Production ■ **DVD.** D.: 18'; Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque de Bourgogne "Jean Douchet"

Un giovane schizofrenico in via di remissione si vede preso da un'ossessione

per le biciclette. Si rimembra di un ricordo d'infanzia da cui uscì traumatizzato per la sua impossibilità a pedalare. Malgrado tutto ciò, tenta di nuovo di salire sulla biciletta e cade. Finisce all'ospedale. Due tipi incredibili gli danno il cambio e lo aiutano con la magia della settima arte per fargli evitare ogni "ricaduta".

Un giovane schizofrenico in via di remissione si vede preso da un'ossessione per le biciclette. Si rimembra di un ricordo d'infanzia da cui uscì traumatizzato per la sua impossibilità a pedalare. Malgrado tutto ciò, tenta di nuovo di salire sulla biciletta e cade. Finisce all'ospedale. Due tipi incredibili gli danno il cambio e lo aiutano con la magia della settima arte per fargli evitare ogni "ricaduta".





IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS - VII EDIZIONE

IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS - 7TH EDITION

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 tra il 20 aprile 2009 e il 26 aprile 2010, relativi a film di acclamata importanza e di produzione anteriore al 1975, rispettando così la vocazione più generale del Festival.

I premi previsti sono suddivisi in quattro categorie: Miglior DVD 2009/2010, Migliori Bonus, Miglior Riscoperta di un Film dimenticato, Migliore Collana/Cofanetto.

The award aims to encourage and give visibility to quality home entertainment products from around the world. The competition is open to DVDs released between April 20th 2009 and April 26th 2010 of an important film made prior to 1975 and thus generally in line with the festival's theme.

The awards are divided into four categories: Best DVD 2009/2010, Best Special Features (bonus), Best Rediscovery of a Forgotten Film, Best DVD Series/Best Box.

GIURIA:

Lorenzo Codelli

Vicedirettore della Cineteca del Friuli di Gemona, è collaboratore, tra gli altri, di "Positif", "International Film Guide", "Urania", *Storia del cinema Einaudi*, *Dictionnaire du cinéma asiatique*, Cinemazero e curatore di monografie su Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. È inoltre consulente del Festival di Cannes e sceneggiatore di documentari sul cinema asiatico.

Mark McElhatten

Curatore di programmazioni film e video dal 1977. Archivista cinematografico per Martin Scorsese. Cofondatore e codirettore della sezione dedicata all'avanguardia del New York Film Festival. Curatore della serie *The Walking Picture Palace* e collaboratore di vari Festival tra cui quelli di Rotterdam e Torino.

Paolo Mereghetti

Critico cinematografico e giornalista italiano, è caporedattore spettacoli al "Corriere della Sera" e autore del dizionario *Il Mereghetti*. È stato consulente per il Festival del Cinema di Venezia, ha collaborato con RadioTre e Raitre e ha pubblicato numerosi saggi (su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

Jonathan Rosenbaum

Critico cinematografico per il "Chicago Reader" dal 1987 al 2007, attualmente lavora come scrittore freelance e blogger sul sito jonathanrosenbaum.com. Tra le sue più recenti pubblicazioni figurano *Essential Cinema* e *Discovering Orson Welles*. Ha inoltre programmato una serie di commedie, *The Unquiet American*, per Austrian Film Archives e la Viennale.

JURY:

Lorenzo Codelli

Vice-director of Gemona's Cineteca del Friuli, he writes for "Positif", "International Film Guide", "Urania", *Storia del cinema Einaudi*, *Dictionnaire du cinéma asiatique*, Cinemazero and others, and he has published numerous studies on Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. He also works as a consultant for The Cannes Film Festival and he is scriptwriter for documentaries on asiatic cinema.

Mark McElhatten

Independent Film and Video Curator since 1977. Film Archivist for Martin Scorsese. Co-founder and co-programmer of the New York Film Festival's annual Views from the Avant-Garde. Curator of the ongoing touring series *The Walking Picture Palace*. Frequent contributing curator to the Rotterdam International Film Festival, the Torino Film Festival, and others.

Paolo Mereghetti

Italian cinema critic and journalist. Currently the head entertainment editor of "Corriere della Sera" and author of the dictionary *Il Mereghetti*. He has worked as a consultant for the Venice Film Festival as well as working with RadioTre and Raitre. He has also published numerous studies (on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette, etc.).

Jonathan Rosenbaum

He was the principal film critic for the "Chicago Reader" from 1987 through 2007, and he works today as a freelance writer and as a blogger at jonathanrosenbaum.com. His most recent books include *Essential Cinema* and *Discovering Orson Welles*, and he programmed a series of comedies, "The Unquiet American" for the Austrian Film Archives and the Viennale.

Peter Von Bagh

Storico e critico cinematografico, è autore di oltre venti volumi, tra cui *The History of World Cinema, 1975 e 1998*. Laureato in Scienze Politiche, produttore radiotelevisivo, editore, regista, sceneggiatore e caporedattore dal 1971 della rivista "Filmihullu", dal 1970 al 1985 è stato direttore del Finnish Film Archive, professore di storia del cinema all'Università di Helsinki ed è attualmente direttore e cofondatore del Midnight Sun Film Festival e dal 2001 direttore artistico del festival Il Cinema Ritrovato.

Peter Von Bagh

Film historian, author of more than 20 books, including *The History of World Cinema, 1975 and 1998*, Doctor in Political Sciences, television and radio producer, book publisher, film director, scriptwriter, editor-in-chief (since 1971) of the *Filmihullu* magazine, he is also curator (1967-70) and program director (1970-85) of the Finnish Film Archive, professor of film history in The Helsinki University of Arts, artistic director and co-founder of The Midnight Sun Film Festival and since 2001 of Bologna's Il Cinema Ritrovato festival.

DVD CANDIDATI / DVD CANDIDATES

ALLAN DWAN, UNE LÉGENDE D'HOLLYWOOD - BOXSET

(*Silver Lode, Passion, Cattle Queen of Montana, Escape to Burma, Pearl of the South Pacific, Tennessee's Partner, Slightly Scarlet* - USA/1954-1955-1956) di Allan Dwan - Carlotta Films (Francia)

BARDELYS THE MAGNIFICENT & MONTE CRISTO

(USA/1926 - 1922) di King Vidor, Emmet J.Flynn - Flicker Alley, LLC (USA)

IL BUONO, IL BRUTTO, IL CATTIVO

(Italia - Spagna/1966) di Sergio Leone - Mondo Home Entertainment (Italia)

BY BRAKHAGE: AN ANTHOLOGY, VOLUMES ONE AND TWO

di Stan Brakhage - The Criterion Collection (USA)

CITY GIRL

(USA/1930) di F.W. Murnau - Eureka Entertainment (UK)

THE COI COLLECTION VOL.1: POLICE AND THIEVES

(UK/1947 - 1977) di Jack Lee, Budge Cooper, Jb Holmes, Norman Prouting, Max Anderson, John Waterhouse, David Cobham, Colin Leighton, John Krish - BFI Video Publishing (UK)

LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN

(Francia/1927) di Germaine Dulac - Light Cone & Paris Expérimental (Francia)

DIARES, NOTES & SKETCHES ALSO KNOWN AS WALDEN

(USA/1969) di Jonas Mekas - RE:VOIR Video (Francia)

DIE FREUDLOSE GASSE

(Germania/1925) di Georg Wilhelm Pabst - Edition Filmmuseum with Filmmuseum München and Goethe Institut Deutschland (Germania)

UNE ENCYCLOPÉDIE HISTORIQUE DE ROBERTO ROSSELLINI

(*Blaise Pascal, Agostino d'Ippona, Cartesius, L'Età di Cosimo de Medici* - Italia-Francia/1972 - 1973 - 1974) di Roberto Rossellini - Carlotta Films (Francia)

ENGINEERS PRITE'S PROJECT

(Russia/1918) di Lev Kuleshov - Ruscico (Russia)

THE EXILES

(USA/1961) di Kent Mackenzie - Milestone Film & Video (USA)

DEL ÉXTASIS AL ARREBATO

(*A Journey Through Spanish Experimental Cinema* - Spagna/1957 - 2005) - Cameo Media S.L. / CCCB (Center for Contemporary Culture, Barcelona)

GAUMONT, LE CINÉMA PREMIER 1907 - 1916

(Vol. 2 - Emile Cohl, Jean Durand, L'Ecole des Buttes Chaumont) - Gaumont Vidéo (Francia)

THE GREAT CONSOLER

(Russia/1933) di Lev Kuleshov - Ruscico (Russia)

LA GUERRA FILMADA (WAR ON FILM)

(1936 - 1939) - Filmoteca Española (Spagna)

L'HOMME DU LARGE - ELDORADO

(1920 - 1921) di Marcel L'Herbier - Gaumont Vidéo (Francia)

IRISH DESTINY

(Irlanda/1926) di Issac Eppels - Irish Film Archive (Irlanda)

JEAN ROUCH - UNE AVENTURE AFRICAINE

(Francia/1931 - 1984) di Jean Rouch - Editions Montparnasse (Francia)

LIONEL ROGOSIN - BOXSET

(*On the Bowery, Come Back Africa, Good times, wonderful times* - USA/1956 - 1959 - 1965) di Lionel Rogosin - Carlotta Films (Francia)

LUDWIG II - KÖNIG VON BAYERN - DAS SCHWEIGEN AM STARNBERGER SEE

(Germania/1930 - 1920) di Wilhelm Dieterle, Rolf Raffé - Edition Filmmuseum with Filmmuseum München and Goethe Institut Deutschland (Germania)

MARIJKA NEVĚRNICE

(Repubblica Ceca/1934) di Vladislav Vančura - Filmexport Home Video and National Film Archive (Repubblica Ceca)

MISS MEND

(Russia/1926) di Boris Barnet, Fedor Ozep - Flicker Alley, LLC (USA)

NCB COLLECTION VOL. 1: PORTRAIT OF A MINER

(UK/1947 - 1978) di Jules Pinschewer, Peter Pickering, Patricia Spielman, Alun Falconer, John Reid, Gerard Bryant, Lionel Griffiths, Bill

Sewell - BFI Video Publishing (UK)

OCTOBER

(Russia/1927) di Sergey Eisenstein, Grigori Aleksandrov - Ruscico (Russia)

ROBERTO ROSSELLINI'S WAR TRILOGY: ROME OPEN CITY / PAISAN / GERMANY YEAR ZERO

(Italia/1945 - 1946 - 1948) di Roberto Rossellini - The Criterion Collection (USA)

LA ROSA DI BAGDAD

(Italia/1949) di Anton Gino Domeneghini - Cinecittà Luce (Italia)

ŠESTAJA ĐAST' MIRA - ODINNADCATYJ

(Russia/1926 - 1928) di Dziga Vertov - Edition Filmmuseum with Austrian Film Museum (Germania - Austria)

THE WOMAN IN THE WINDOW - SCARLET STREET

(USA/1944 - 1945) di Fritz Lang - Wild Side Video (Francia)

WUNDER DER SCHÖPFUNG

(Germania/1925) di Hanns Walter Kornblum - Edition Filmmuseum with Filmmuseum München and Goethe Institut Deutschland (Germania)

FILM RESTORATION SUMMER SCHOOL / FIAF SUMMER SCHOOL 2010

Lezioni teoriche sul restauro cinematografico:
distance learning, 18-22 (ogni martedì)

**Introduzione e partecipazione al festival cinematografico
Il Cinema Ritrovato:**
Bologna, dal 26 giugno al 3 luglio

Pratica del restauro:
Bologna, 5-16 luglio

Theory lessons on Film Restoration:
distance learning, May 18th to June 22nd (each Tuesday)

Introduction and attendance to Il Cinema Ritrovato film festival:
Bologna, June 26th to July 3rd

Restoration practice:
Bologna, July 5th to July 16th

La Film Restoration Summer School / FIAF Summer School 2010 riprende il via per la quarta volta a maggio 2010. Per il quarto anno consecutivo la Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), la Association des Cinémathèques Européennes (ACE), e il programma europeo MEDIA Plus parteciperanno insieme alla Cineteca di Bologna e al laboratorio di restauro cinematografico L'Immagine Ritrovata per organizzare la Film Restoration Summer School / FIAF Summer School 2010.

Dopo il successo delle edizioni precedenti, FIAF, ACE, Cineteca di Bologna e L'Immagine Ritrovata sono pronti a cominciare un nuovo corso di formazione nel campo del restauro cinematografico. Come nelle edizioni 2007 e 2009, il corso di quest'anno è dedicato agli specialisti e a coloro che lavorano nel settore. Per l'ammissione al corso verrà data la priorità ai candidati che già lavorano per enti o istituzioni membri FIAF e ACE.

Lo scopo principale del progetto è formare e aggiornare i partecipanti sul restauro, sulla ricostruzione e sulla conservazione delle pellicole attraverso l'uso dei tradizionali metodi analogici e delle nuove tecnologie digitali, e su come entrambi i metodi possano coesistere. I partecipanti avranno l'occasione di prendere parte al lavoro quotidiano di un laboratorio altamente specializzato, in tutti i settori e in tutti i passaggi del processo di restauro.

Il corso è stato concepito per un gruppo di partecipanti eterogeneo e internazionale e sarà condotto da un'equipe di esperti provenienti da diversi paesi. La Film Restoration Summer School / FIAF Summer School 2010 si rivolge agli archivisti, allo staff degli archivi FIAF e agli studenti. Lo scopo è incoraggiare la condivisione della conoscenza nel campo del restauro cinematografico per le generazioni presenti e per quelle future, e per gli archivi di tutto il mondo.

Il corso teorico si terrà nelle sale della Cineteca di Bologna e nella biblioteca, mentre la pratica si svolgerà nel laboratorio L'Immagine Ritrovata a Bologna. La pratica durerà due settimane, da lunedì 5 a venerdì 16 luglio 2010 e sarà preceduta dal festival Il Cinema Ritrovato (26 giugno – 3 luglio 2010 per una settimana), e da un mese (18 maggio – 22 giugno ogni martedì) di distance learning online sulle tecnologie di restauro, con aggiornamenti settimanali.

The Film Restoration Summer School / FIAF Summer School 2010 is starting again, for the fourth time, in May 2010. For four years in a row, Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), the Association des Cinémathèques Européennes (ACE), and the MEDIA Plus Programme of the European Union will combine their efforts with Cineteca di Bologna and L'Immagine Ritrovata film restoration and conservation laboratory, and organize the Film Restoration Summer School / FIAF Summer School 2010.

After the successful previous editions, FIAF, ACE, Cineteca di Bologna and L'Immagine Ritrovata are ready to start a new training course in the field of film restoration. As well as 2007 and 2009 Summer Schools, 2010 course is aimed at specialists and people who work in the film industry. Priority will be given to people working for FIAF and ACE members.

The project's main objective is to teach and update participants on how to restore, reconstruct, and preserve a film using analog and new digital technology, and how analog systems and new digital technologies can actually coexist. Participants will have the chance to experience everyday work in a highly specialized laboratory, including all departments and every step of the process, from beginning to end.

The training is conceived for an international target group, and will be taught by an international panel of the best experts from different countries. The Film Restoration Summer School / FIAF Summer School 2010 is conceived both for archivists and staff working at FIAF archives, and students. The aim is to foster a shared knowledge in the field for current and future generations and world film archives.

Training will take place at the Cineteca di Bologna's screening theatres and library, while the internship will be organized at the laboratory L'Immagine Ritrovata in Bologna. Training will last 2 weeks, from Monday 5 July through Friday 16 July 2010, and will be preceded by Il Cinema Ritrovato film festival (26 June to 3 July 2010 – 1 week), and a one-month (18 May to 22 June 2010 - each Tuesday) online distance learning experience on restoration technologies with weekly updates.



EUROPA CINEMAS

PRODURRE UN EFFETTO / MAKING AN IMPRESSION

Seminario di formazione per esercenti europei / *Training workshop for European Cinema exhibitors*
Sabato 26 giugno - Mercoledì 30 giugno / *Saturday, June 26th - Wednesday, June 30th*

Sala Cervi, via Riva di Reno 72

Condotta da / *Led by* Ian Christie, in collaborazione con / *with* Madeleine Probst, Leendert de Jong

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

Produrre un effetto

Qual è oggi l'effetto del cinema? Quest'anno il seminario di Europa Cinemas si concentrerà sull'effetto dei film nel panorama sempre più complesso dei mezzi di comunicazione all'inizio del secondo decennio del nuovo secolo. Come negli anni passati la nostra attenzione è rivolta al pubblico più giovane: assieme a un gruppo di rappresentanti di sale appartenenti al circuito Europa Cinemas, che comprende quasi 2000 schermi in 450 città, cerchiamo di capire come il cinema possa mantenere la propria attrattiva nell'era multimediale e in particolar modo come sia possibile avvicinare il pubblico giovane ai film europei. Il programma de Il Cinema Ritrovato costituisce sempre una sfida stimolante per i partecipanti al nostro seminario: come proporre a un pubblico più vasto come quello della rete di Europa Cinemas grandi "riscoperte" quali i film di Visconti in programma quest'anno – o perfino le pellicole dei Lumière – conservandone la freschezza e senza farli sembrare pezzi d'antiquariato?

La questione si fa pressante, dopo un anno caratterizzato da almeno due importanti richiami alla storia del cinema. Uno, naturalmente, è stato il ritorno del 3D, capeggiato dal successo internazionale di *Avatar* e *Alice in Wonderland*, che hanno sicuramente avuto un forte impatto sensoriale su milioni di spettatori. La proiezione stereoscopica è una delle più vecchie ambizioni del cinema: sperimentata già all'inizio del Novecento, ha da allora conosciuto un successo commerciale altalenante. Resta da vedere se il nuovo impegno concertato degli studios di Hollywood e dei produttori di apparecchiature faranno sì che diventi un fenomeno duraturo, coronamento dell'aspirazione del cinema a lavorare in profondità, come Eisenstein teorizzava nel 1948 dando il benvenuto al primo film stereoscopico sovietico. Ma un importante effetto secondario si è già verificato, con la rapida installazione in tutta Europa di impianti per proiezione digitale sulla spinta del 3D, che oltre ad avere conseguenze immediate per la proiezione di film classici rappresenta una sfida con cui i registi europei sono chiamati a misurarsi.

Un secondo, meno eclatante richiamo alla storia del cinema è stato la raffica di sondaggi effettuati alla fine del 2009 da riviste come "Film Comment" e "Senses of Cinema" per decidere i "migliori film" del decennio passato. Uno dei temi assiduamente affrontati

Making an impression

What kind of impression does the film make today? This year's Europa Cinemas workshop will focus on the ways in which film "makes an impression" in the increasingly complex media landscape at the beginning of the new century's second decade. Our focus, as in previous years, is on younger viewers, as we work with a group of delegates from cinemas across the Europa Cinemas network of nearly 2000 screens in 450 cities, to reflect on how cinema can retain its appeal in the multiplatform era, and especially attract young audiences for European films. The programme of Il Cinema Ritrovato always offers an enticing challenge to our workshop members: how can "rediscoveries" as this year's great Visconti titles – or even the Lumière films – be brought to wider audiences through the Europa network with a sense of freshness, rather than as antiques?

*The question is pressing after a year that has seen at least two striking reminders of cinema's history. One, of course, has been the return of 3D, spearheaded by the worldwide success of *Avatar* and *Alice in Wonderland*, which have certainly made a vivid sensory impression on millions of spectators. Stereoscopic projection has been one of cinema's oldest ambitions, dating back to experiments in the early 1900s, and has enjoyed fitful success in commercial exhibition at various moments since. Whether the new concerted effort by Hollywood studios and equipment manufacturers will make it a lasting phenomenon remains to be seen – the fulfilment of cinema's ambition to work in depth, as Eisenstein pondered in 1948, welcoming the first Soviet stereo film. But one important side-effect has already been the accelerated installation of digital projection across Europe, fuelled by the appeal of 3D, which has immediate significance for the screening of classic films, just as 3D poses a challenge to European filmmakers to rise to its challenge.*

*A second, quieter, reminder of cinema history was a flurry of polls at the end of 2009 by such journals as *Film Comment* and *Senses of Cinema*, to decide the past decade's "best films". One of our regular workshop topics is the "canon" of cinema – how opinion forms around key films, promoting them to the status of classics – and such published lists play an important part in this process. We will be considering how cinema's historic classics*

dal nostro seminario è il “canone” del cinema – il modo in cui si formano le opinioni che finiscono per conferire a un film lo statuto di “classico” – e simili classifiche svolgono un ruolo importante in questo processo. Vedremo come i classici della storia del cinema possano oggi essere riproposti al pubblico più giovane impiegando tutti i nuovi metodi di comunicazione e contestualizzazione messi a disposizione dai media digitali. I blog, per esempio, sono oggi generalmente considerati influenti nel plasmare opinioni non solo sui nuovi film ma anche su ciò che va riscoperto nella storia del cinema. I puristi potranno rabbrivire all’idea di vedere un grande film sullo schermo di un computer o addirittura sul display di un telefono portatile, ma sarebbe sciocco ignorare il fatto che i “nativi digitali” di oggi sono fruitori sofisticati di molti formati; e che ciò che viene inizialmente notato su Facebook potrebbe benissimo essere visto – e perfino programmato – sul grande schermo da un pubblico giovane e attivista. Si può affermare che il cinema sia sempre stato motivato dalla novità, e non sembra esserci alcun motivo, a parte il pregiudizio, per decretare la “correttezza” di un unico canale di comunicazione.

Analogamente, perché non dovremmo voler sapere di più su come l’immagine in movimento colpisce i nostri sensi? Per quasi vent’anni la teoria cinematografica ha considerato controverso il cosiddetto “cognitivismo”, ma recenti progressi negli ambiti delle neuroscienze e della psicologia hanno reso sempre più possibile studiare ciò che succede quando guardiamo e ascoltiamo. Pochi scienziati cognitivi sarebbero disposti a esagerare quanto realmente si sa della percezione di fenomeni complessi come i film, ma le conoscenze che il loro lavoro è in grado di offrire sul modo in cui traduciamo immagini bidimensionali nel mondo illusorio del cinema potrebbero portare a una migliore comprensione dell’esperienza filmica, proprio quando quest’ultima si sta frammentando in una sconcertante varietà di opzioni di visione. Quest’anno inizieremo dunque cercando modestamente di capire cosa si possa imparare dalle scienze della cognizione e della percezione.

Ma la questione principale che i partecipanti del seminario dovranno affrontare è, al solito, come il cinema europeo possa continuare a produrre un effetto sul pubblico, come possa mantenere la propria identità nella gara con le sale cinematografiche spalleggiate dagli studios e le loro elaborate strategie di marketing multimediale. Molti cinema del circuito sono riusciti a sviluppare una “presenza” distintiva, sia proponendosi come luoghi sociali sia affermando un’identità in rete che li rende visibili al pubblico più giovane. Il seminario di Bologna è dedicato alla diffusione della consapevolezza riguardo all’innovazione e alla prassi da adottare nell’ambito della programmazione indipendente, e quest’anno speriamo di aggiungere alle scoperte delle edizioni passate alcuni nuovi punti di vista su come i film, e le sale, continuino a “produrre un effetto” sul pubblico.

Ian Christie, storico del cinema e vice presidente di Europa Cinemas.

can be re-presented to today's younger viewers, making full use of the new modes of communication and contextualisation that digital media offer. Blogging, for instance, is now widely seen as influential in shaping opinion, not only on new films, but also on what to seek out from cinema's history. While purists may shudder at the prospect of great films being seen on laptops and even mobile phones, it would be foolish to ignore the fact that today's "digital natives" are sophisticated users of many formats; and what is first noticed on Facebook could well be seen – even programmed by – young audience activists on a big screen. Arguably cinema has always been motivated by novelty, and there seems little reason, apart from prejudice, to decree only one channel of communication or format as "correct".

Equally, why should we not want to discover more about how the moving image actually makes its impression on our senses? So-called "cognitivism" has been controversial within film studies for nearly twenty years, but recent advances in neuroscience and psychology have made it increasingly possible to investigate what happens when we watch and listen. Few cognitive scientists would want to overstate what's actually known about the perception of complex phenomena, such as film, but the insights their work can offer into how we translate 2D images into the illusory world of the film could lead to a better understanding of the filmic experience, at a time when this is a splintering into a bewildering variety of viewing options. So, this year we will be making a modest start on trying to grasp what can be learned from cognitive and perceptual science.

But the biggest issue facing the workshop participants is, as ever, how European film can continue to make an impression on audiences. How can it hold its own in face of the competition of studio-backed franchises, with their elaborate multimedia marketing strategies. Many member cinemas have successfully developed their distinctive "presence", both as attractive social venues and with an online identity that makes them visible to younger audiences. The Bologna workshop is dedicated to spreading awareness of good practice and innovation in the field of independent exhibition, and this year we hope to add to the discoveries of past editions, some new perspectives of how films, and cinemas, continue to "impress".

Ian Christie, film historian and vice-president of Europa Cinemas.

WORKSHOP

LUNEDÌ 28 GIUGNO 2010, ORE 10,45

Auditorium DMS
Via Azzo Gardino, 65

Cineteca di Bologna, Film Commission Bologna e
Centro per lo sviluppo dell'Audiovisivo e l'Innovazione Digitale
in Emilia Romagna

Presentano

COME SI FINANZIA UN FILM: LE OPPORTUNITÀ TRA L'ITALIA E I SOSTEGNI COMUNITARI

Workshop a cura di Enrica Serrani

Come finanziare un film, come funziona il sostegno allo sviluppo dei progetti filmici da parte del Ministero per i Beni e le Attività Culturali; in che modo costruire una coproduzione internazionale, avere un accesso preferenziale al credito o utilizzare gli innovativi strumenti del tax credit e del tax shelter. Questi saranno alcuni tra i temi affrontati nel workshop organizzato dal Centro per lo Sviluppo dell'Audiovisivo e l'Innovazione Digitale in Emilia Romagna insieme alla Cineteca di Bologna e alla Film Commission Bologna. Scopo dell'iniziativa rivolta a produttori, aziende del territorio ed autori è quello di poter dare una panoramica delle diverse tipologie di finanziamento esistenti in ambito cinematografico e di chiarire il ruolo degli attori fondamentali quali il Ministero per i Beni e le Attività Culturali - DG Cinema e il Programma Media, per la crescita e lo sviluppo della produzione audiovisiva nel nostro paese. L'iniziativa rientra tra i servizi offerti dal Centro, nato dalla collaborazione tra Assessorato alle Attività Produttive della Regione Emilia-Romagna, Cineteca di Bologna e Aster. Obiettivo del Centro, soggetto promotore nonché di riferimento del futuro Distretto della Multimedialità regionale, è supportare le imprese ad affrontare le sfide del mercato, fornendo servizi di informazione, formazione, promozione e consulenza. L'intervento si inserisce all'interno dell'Accordo di Programma Quadro GECO, sottoscritto tra la Regione Emilia-Romagna, il Ministero per le politiche giovanili e le attività sportive POGAS (ora Ministro della Gioventù) e il Ministero per lo Sviluppo Economico.

MONDAY, 28th JUNE,

Auditorium DMS
Via Azzo Gardino, 65

Cineteca di Bologna, Film Commission Bologna and
Audiovisual and Digital Innovation Development Centre
of Emilia Romagna

Present

HOW TO FINANCE A FILM: SUPPORT OPPORTUNITIES OPEN IN ITALY AND EUROPE

Workshop curated by Enrica Serrani (Film Commission Bologna)

How to finance a film, how to apply for support for the development of a film project or how to submit a funding application to the Ministry of Cultural Heritage and Activities. How to build an international co-production, how to have preferential access to credit or how to find out about the innovative tax credit and tax shelter devices. These are some of the topics dealt with in the workshop organised by the Audiovisual and Digital Innovation Development Centre of Emilia Romagna in conjunction with the Cineteca di Bologna and Film Commission Bologna. The aim of this initiative targeting producers, local companies, filmmakers and writers is to provide an overview of the different types of funding available in the cinema field and to clarify the roles of the main players, such as the Ministry of Cultural Heritage and Activities and the Media Programme, to encourage the growth and development of audiovisual production in Italy. The initiative is part of the services offered by the Centre and emerges from the partnership between the Department of Productive Activities at Emilia-Romagna Regional Council, Cineteca di Bologna and Aster. The purpose of the Centre – the promoting body as well as point of reference for the future regional Multimedia District – is to support companies tackling market challenges, providing them with information, training, visibility and consultancy. This initiative stands within the context of the GECO Framework Agreement signed by Emilia-Romagna Regional Council, POGAS – the Ministry of Youth Policy and Sports Activities (now the Ministry of Youth) and the Ministry of Economic Development.

10,45

Introduzione e saluti

Gian Luca Farinelli Direttore Cineteca di Bologna

11,00 – 12,00

MEDIA 2007 e MEDIA Mundus: i fondi europei del Programma Media per le imprese e i professionisti del cinema, della TV e dei nuovi media nei settori dello sviluppo, promozione, formazione e nuove tecnologie. Silvia Sandrone, responsabile Antenna MEDIA Torino Le principali misure di sostegno alle imprese e ai professionisti del settore audiovisivo, con un'attenzione particolare ai sostegni MEDIA per le imprese di produzione indipendenti; alle attività di formazione europee per i professionisti e alle opportunità di networking per favorire le coproduzioni.

12,30 – 13,30

Sostegno MEDIA allo sviluppo di documentari di creazione e di lungometraggi per il cinema: due *case history* di successo. Incontro con la produttrice Ilaria Malagutti, *Mammut Film (TBC)*

15,00 – 16,00

Le opportunità in Italia

ANICA - ufficio Tax Credit e Finanziamenti

Sportello tax credit e tax shelter – un anno dopo

I tax credit e tax shelter per i produttori

I nuovi decreti attuativi per le imprese della filiera.

16,15 – 17,30

Roberto Lo Surdo, Assistente giuridico del Direttore Generale per

il Cinema - Ministero dei Beni Culturali

Il sostegno ministeriale "diretto" (FUS)

I lungometraggi di interesse culturale

Le opere prime e seconde

I cortometraggi

Lo sviluppo sceneggiature

10.45 am

Introduction and reception

Gian Luca Farinelli (Director of Cineteca di Bologna)

11.00 am – 12.00 pm

MEDIA 2007 and MEDIA Mundus: the MEDIA Programmes for Cinema, TV and New Media Professionals and Companies.

Silvia Sandrone, Antenna MEDIA Torino. The presentation will present and discuss the main measures set up to encourage professionals and companies in their activity. Special attention will be devoted to MEDIA Programmes for independent companies, training for professionals at a European level and networking opportunities for co-productions.

12,30 am – 13,30 pm

MEDIA Programmes to support the development of fiction and non-fiction feature films: two case history : *Ilaria Malagutti, Mammut Film (TBC)*

3.00 pm – 4.00 pm

Assessing opportunities at a national level

ANICA - Tax Credit and Funding Office

The tax credit and tax shelter – one year later

New legislation for production companies

4.15 pm – 5.30 pm

Roberto Lo Surdo, legal assistant to the Director General for Cinema – Minister of Cultural Heritage Activities

Ministerial support (FUS)

Culturally relevant feature films

First and second films

Shorts

Script development



EFG – The European Film Gateway è un progetto triennale finanziato dalla Commissione Europea nell'ambito del Programma eContent^{plus}. Obiettivo del progetto è la messa a punto di un portale online che offra un accesso integrato a oltre 700.000 oggetti digitalizzati: film, foto, poster, disegni, materiali sonori e documenti testuali provenienti da archivi e cineteche europee.

Il progetto ha avuto avvio nel settembre 2008, con la partecipazione di 21 partner da 15 paesi europei. Mentre il portale è in corso di sviluppo (una versione beta pubblica è prevista per ottobre 2010), il progetto ora si sta concentrando sulla definizione degli standard di interoperabilità tecnica e semantica tra gli eterogenei database degli archivi partecipanti, e sulla soluzione delle problematiche relative al copyright delle immagini in movimento e in generali dei materiali legati al cinema.

EFG sarà linkato a Europeana.eu, contribuendo ad aumentarne considerevolmente il numero delle collezioni e dei contributi al suo futuro sviluppo.

Il progetto EFG è supportato dall'ACE (l'Associazione delle Cineteche Europee) e dalla Fondazione Europea, ed è coordinato dal Deutsches Filminstitut - DIF e. V. (Francoforte).

EFG – The European Film Gateway is a 3-year project funded by the European Commission under the eContent^{plus} Programme with the aim of building web portal offering integrated access to more than 700,000 digitised items including films, photos, posters, drawings, sound and text materials from Europe's film archives and cinémathèques.

The project started in 2008 and currently unites 21 partners, among them 15 European film archives, in the EFG consortium. While developing the EFG portal service – a public beta version will go online in October 2010 – the project focuses on establishing technical and semantic interoperability between the heterogeneous databases of the contributing archives as well as on finding solutions for rights clearance and IPR management for digitised moving images and cinema related material.

The European Film Gateway will be linked to Europeana.eu, considerably increasing its collections and contributing to the portal's development and further enhancement.

The EFG project is supported by ACE (Association des Cinémathèques Européennes) and the Europea Foundation, and it is coordinated by the Deutsches Filminstitut - DIF e. V. (Frankfurt).

EFG partners:

Deutsches Filminstitut - DIF e.V.; Association des Cinémathèques Européennes; Cinemateca Portuguesa, Museu do Cinema; Cineteca del Comune di Bologna; Det Danske Filminstitut; Eremo srl; Europea Foundation; eye Film Instituut Nederland; FernUniversität Hagen; Filmarchiv Austria; CNR-ISTI; Cinecittà Luce S.p.A.; Kansallinen Audiovisuaalinen Arkisto; La Cinémathèque Française; Lichtspiel - Kinemathek Bern; Lietuvos Centrinis Valstybės Archyvas; Magyar Nemzeti Filmarchívum; Národní Filmový Archiv; Nasjonalbiblioteket; reelport GmbH; Tainiothiki tis Ellados.

Co-funded by the European programme eContentplus



Contact:

Georg Eckes, Project coordinator
Deutsches Filminstitut – DIF e.V.
Email: eckes@deutsches-filminstitut.de
www.europeanfilmgateway.eu
www.europeana.eu



L'Europa ama i festival europei

Come luogo privilegiato d'incontro, di scambio e di scoperta, i festival offrono un ambiente stimolante e accessibile per quell'ampissima gamma di talenti, storie ed emozioni che è la cinematografia europea.

Il Programma MEDIA dell'Unione Europea ha il fine di promuovere l'eredità audiovisiva europea, per incoraggiare la circolazione transnazionale di film e incentivare la competitività dell'industria audiovisiva. Il Programma MEDIA riconosce il ruolo culturale, educativo, sociale ed economico dei festival, contribuendo a finanziarne, nel 2009, ben 95 in tutta Europa.

Questi festival si distinguono per la ricchezza e la varietà delle occasioni di programmazione, di collaborazione e di incontro tra professionisti e pubblico, per le loro iniziative educative e per l'attenzione che dedicano al rafforzamento del dialogo interculturale. Nel 2009, i festival sostenuti dal Programma MEDIA hanno proiettato più di 20.300 opere europee per quasi 2.9 milioni di amanti del cinema.

Il Programma MEDIA è lieto di sostenere la 24^a edizione de Il Cinema Ritrovato ed estende i suoi migliori auguri per un evento stimolante e tutto da scoprire a tutti gli ospiti del festival.

Unione Europea
MEDIA PROGRAMME
http://www.ec.europa.eu/information_society/media/index_en.htm

Europe loves European Festivals

A privileged place for meetings, exchanges and discovery, festivals provide a vibrant and accessible environment for the widest variety of talent, stories and emotions that constitute Europe's cinematography.

The MEDIA Programme of the European Union aims to promote European audiovisual heritage, to encourage the transnational circulation of films and to foster audiovisual industry competitiveness. The MEDIA Programme acknowledged the cultural, educational, social and economic role of festivals by co-financing 95 of them across Europe in 2009.

These festivals stand out with their rich and diverse European programming, networking and meeting opportunities for professionals and the public alike, their activities in support of young professionals, their educational initiatives and the importance they give to strengthening inter-cultural dialogue. In 2009, the festivals supported by the MEDIA Programme have screened more than 20 300 European works to more than 2.9 million cinema-lovers.

MEDIA is pleased to support the 24th edition of Il Cinema Ritrovato and we extend our best wishes to all of the festival goers for an enjoyable and stimulating event.

*European Union
MEDIA PROGRAMME
http://www.ec.europa.eu/information_society/media/index_en.htm*

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 Cinémathèque Royale de Belgique.

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

Neil Brand è compositore, autore e musicista e ha accompagnato film muti per 25 anni al National Film Theatre di Londra e in numerosi festival internazionali. Si è dedicato inizialmente alla recitazione e ha composto musiche per documentari televisivi, DVD, musical teatrali e ha realizzato premiate opere radio-televisive. www.neilbrand.com

Neil Brand is a composer/writer/musician who has accompanied silent films for 25 years at the National Film Theatre in London and at international festivals around the world. Trained originally as an actor, he has composed scores for TV documentaries, DVD releases and musical theatre and written award-winning plays for radio and TV. www.neilbrand.com

Timothy Brock ha intrapreso ancora giovane la carriera di compositore e direttore d'orchestra. A soli 26 anni inizia la sua direzione artistica della Olympia Chamber Orchestra. Il suo impegno nel cinema muto risale al 1986. Nel gennaio del 1999 ha avuto inizio la collaborazione con gli eredi di Charlie Chaplin che gli hanno affidato il restauro e la ricostruzione di nove partiture originali.

Timothy Brock started his career as a composer and conductor at a very young age. At 26, he became principal conductor of the Olympia Chamber Orchestra. His relationship with silent films began in 1986. Since 1999 he has been working with the Chaplin family, who asked him to restore and reconstruct nine original scores.

Antonio Coppola, nato a Roma, ha studiato pianoforte, composizione e direzione d'orchestra. Dal 1974 si occupa esclusivamente di musica per cinema muto. Ha accompagnato film muti in tutto il mondo, collaborando anche con numerose televisioni. www.antoniocoppola.eu

Antonio Coppola was born in Rome and studied piano, orchestra conducting and composition. Since 1974 he has worked exclusively on the accompaniment of silent films. He has accompanied silent films all over the world, including work with several broadcasting companies. www.antoniocoppola.eu

Marco Dalpane ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di Bologna. Autore di musiche per il teatro e la danza, da anni si dedica all'accompagnamento di film muti come pianista e compositore, collaborando con la Cineteca del Comune di Bologna. www.marcodalpane.com

Marco Dalpane studied piano and composition at the Conservatory of Bologna. He has written musical scores for theatre and dance performances. For many years now he has been collaborating with the Cineteca del Comune di Bologna accompanying music for silent movies as a piano soloist and composer. www.marcodalpane.com

Maud Nelissen, pianista e compositrice, ha accompagnato per molto tempo i film del Nederlands Filmmuseum. Ha collaborato a lungo con la Dutch Film in Concert Foundation. È inoltre fondatrice dell'orchestra *The Sprockets*, che esegue le sue partiture ed i suoi arrangiamenti in Olanda e all'estero. Si esibisce inoltre in Europa come solista o con altri ensemble. www.maudnelissen.com

Maud Nelissen, pianist and composer, has played for several years at the Nederlands Filmmuseum. She has worked closely with the Dutch Film in Concert Foundation and founded the group The Sprockets, with which she performs her own compositions and arrangements in Holland and in other countries. She also performs throughout Europe as a soloist or with other special film-ensembles. www.maudnelissen.com

Frank Strobel, direttore, arrangiatore, editore e produttore. Dal 2000 è direttore artistico del European FilmPhilharmonic Institute di Berlino, che distribuisce partiture e produce accompagnamento di film muti, incluso la Première della nuova versione di *Metropolis* presentata alla Berlinale nel febbraio 2010.

Frank Strobel is conductor, arranger, editor and producer. Since 2000 he has been Artistic Director of the European FilmPhilharmonic Institute in Berlin, which distributes film music materials and manages silent film performances worldwide, including the première of the new Metropolis at the Berlinale in february 2010

Donald Sosin, compositore, arrangiatore, direttore. Newyorchese di nascita, è accompagnatore per le proiezioni di MoMA, Lincoln Center, BAM e AMMI, ma anche per le Giornate del Cinema Muto e numerosi altri festival. Con la moglie Joanna Seaton coordina laboratori di musica per il cinema per studenti di scuole superiori e università. www.silent-film-music.com

Donald Sosin, composer/arranger/conductor. A native New Yorker, he plays for films at MoMA, Lincoln Center, BAM, AMMI, Pordenone, and other festivals around the world. He and his wife Joanna Seaton lead film music workshops for high school and college students. www.silent-film-music.com

Gabriel Thibaudeau, pianista e compositore canadese, specialista di musica di accompagnamento per il cinema muto, dal 1988 lavora per la Cinémathèque Québécoise come pianista, esibendosi anche nei più importanti festival sia come solista sia come membro di varie orchestre tra cui l'orchestra sinfonica di Montréal. www.gabrielthibaudeau.com

Gabriel Thibaudeau, pianist and composer, is a Canadian specialist in musical accompaniment for silent movies; since 1988 he has been working at the Cinémathèque Québécoise. He has also played at various festivals as a piano soloist or member of different orchestras, including the Montreal symphony orchestra. www.gabrielthibaudeau.com

