

Il Cinema Ritrovato

XXXVII edizione



**Il Cinema
Ritrovato**

**Bologna
24 giugno
2 luglio
2023**

XXXVII edizione



MAIN SPONSOR



SOSTENITORI



SPONSOR



OFFICIAL CAR



IN COLLABORAZIONE CON



DIGITAL IMAGING PARTNER



MEDIA PARTNER



DIGITAL PARTNER



Promosso da / Promoted by**FONDAZIONE CINETECA DI BOLOGNA**

Presidente / *President*: Marco Bellocchio
Consiglio di amministrazione / *Board of Directors*:
Valerio De Paolis, Alina Marazzi
Direttore / *Director*: Gian Luca Farinelli
Vice Direttore / *Deputy Director*: Davide Pietrantonio

Fondatore / Founder

Comune di Bologna

Sostenitori / Supporters

Pathé
The Film Foundation
Gaumont

Con il sostegno di / With the support of

Comune di Bologna
Matteo Lepore, Sindaco
Valerio Montalto, Direttore generale
Elena Di Gioia, Delegata cultura di Bologna e
Città Metropolitana
Osvaldo Panaro, Capo Dipartimento cultura,
sport e promozione della città

Regione Emilia-Romagna
Stefano Bonaccini, Presidente
Mauro Felicori, Assessore alla cultura e paesaggio
Gianni Cottafavi, Responsabile Settore attività
culturali, economia della cultura, giovani
Fabio Abagnato, Responsabile Emilia-Romagna
Film Commission

Ministero della cultura
Gennaro Sangiuliano, Ministro della cultura
Lucia Borgonzoni, Sottosegretario alla cultura
Nicola Borrelli, Direttore Generale per il cinema

Main Sponsor

Gruppo Hera

Sponsor

Oudimmo
Mare Termale Bolognese
Aeroporto Marconi Bologna
Zero CO2

In collaborazione con / In association with

Fondazione Teatro Comunale di Bologna
Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
L'Immagine Ritrovata
Bologna Welcome
Trenitalia Tper
T-Per
Cotabo
Sticker Mule

Sponsor tecnico / Technical sponsor

SUB-TI Limited London

Official car

MG Bologna by Stefanelli

Digital imaging partner

Canon

Digital partner

Craq Design Studio

Media partner

Rai Radio 3

IL CINEMA RITROVATO 2023**Direttori / Directors**

Cecilia Cenciarelli, Gian Luca Farinelli,
Ehsan Khoshbakht, Mariann Lewinsky

Comitato scientifico / Artistic committee

Richard Abel, Peter Bagrov, Peter Becker, Janet
Bergstrom, Kevin Brownlow, Gian Piero Brunetta,
Ian Christie, Lorenzo Codelli, Eric de Kuyper,
Bryony Dixon, Shivendra Singh Dungarpur,
Bernard Eisenschitz, Jean Gili, Alexander
Horwath, Aki Kaurismäki, Dave Kehr, Martin
Koerber, Hiroshi Komatsu, Miguel Marias,
Nicola Mazzanti, Mark McElhatten, Olaf
Möller, Alexander Payne, Chema Prado, Elif
Rongen-Kaynakçi, Jonathan Rosenbaum, Thelma
Schoonmaker, Martin Scorsese, Jon Wengström,
Karl Wratschko

**Comitato di programmazione /
Programming committee**

Guy Borlée, Roberto Chiesi, Anna Fiaccarini,
Goffredo Fofi, Andrea Meneghelli,
Paolo Mereghetti, Emiliano Morreale,
Davide Pozzi, Elena Tammaccaro

Coordinatore del festival / Festival coordinator

Guy Borlée con l'assistenza di /with
Alessandro Criscitiello

**Coordinamento direzione Cineteca di Bologna /
Executive office coordinator**

Rossana Mordini

OSPITALITÀ / HOSPITALITY**Ufficio ospitalità / Guest office:**

Marcella Natale, Francesca Pedone con l'assistenza
di / with Giulia Dal Lago, Clelia De Nigris

Affari generali / General affairs:

Rossana Mordini con l'assistenza di / with
Giulia Bonassi, Beatrice Lorenzini

Responsabile autisti / Drivers coordinator:

Nina Fortuna con l'assistenza di / with
Giuseppe Catania, Vittorio Lauri, Alice Mazza

Visite guidate / Guided tours:

Roberto Chiesi, Elena Correr, Anna Fiaccarini,
Rosaria Gioia, Michela Zegna

Prenotazioni alberghiere / Hotel reservations:

Bologna Welcome

Prenotazioni on-line / Online booking systems:

Boxer – Box Office Emilia Romagna

Stagisti / Interns: Violette de La Forest,
Nora Diofli, Sara Morettin, Marguerite
Rousselet, Sonia Wagner

**COMUNICAZIONE E PROMOZIONE /
PROMOTION AND COMMUNICATION****Responsabili / Coordinators:**

Alice Marzocchi, Sara Rognoni

Ufficio stampa / Press office: Andrea Ravagnan

Social Media e Siti Web: Matteo Lollini con
l'assistenza di / with Glesni Trefor Williams,
Alessandro Diele

Ufficio editoriale / Publishing department:

Alice Autelitano, Alessandro Cavazza,
Gianluca De Santis

Redazione del programma /**Festival programme edited by:**

Elena Correr, Nina Fortuna

Grafica e postproduzione immagini /**Graphic design and image post production:**

Mattia Di Leva, Andrea Monis, Elena Nannetti,
Elia Tiberia, Davide Zomer

Festival Trailer: Stefano Lorusso**Fotografi / Photographers:**

Lorenzo Burlando, Margherita Caprilli

Documentazione video / Video production: Elia

Andreotti, Margherita Caprilli (1Cinquantesimo)
Cinefilia Ritrovata: Blog a cura di / *Blog curated by*
Roy Menarini

Website: Craq Design Studio**RICERCA FILM / FILM RESEARCH****Ricerca film e movimentazione pellicole /****Film research and traffic coordinators:**

Alessandro Criscitiello, Silvia Fessia, Ivan Chetta,
Ornella Lamberti, Isabella Malaguti,
Paolo Pellicano con l'assistenza di / with
Leonardo Lo Giudice

Revisione pellicole / Prints inspection:

Alfredo Cau, Renato Zorzin

Archivio film Cineteca di Bologna / Cineteca

di Bologna film collections: Andrea Meneghelli,
Carmen Accaputo, Claudia Giordani

PERSONALE DI SALA / THEATRE STAFF**Responsabili di sala / Theatre managers:**

Nicoletta Elmi (coordinamento / *coordinator*),
Maddalena Bianchi, Valentina Ceccarani, Erik
Cilia, Nicola Di Battista, Aurora Fanetti, Silvia
Fessia, Jacopo Fiorancio, Elena Frassinetti, Andrea
Alessandro La Bozzetta, Margherita Monti,
Andrea Pedrazzi, Andrea Peraro, Paola Regano,
Mattia Ricotta, Benedetta Valdesalici
con l'assistenza di / with Gaia Berettoni,
Viktoriya Chuminok, Marco Coppi, Ilaria Liko,
Luigi Mariani, Giulia Parzani, Marta Ravveduto,
Martina Zito

Operatori / Projectionists: Alessandra Beltrame, Stefano Bognar, Giampaolo Carozzo, Antonino Di Prinzio, Francesco Giannuzzi, Nunzio Maesano, Eugenio Marzaduri, Pietro Plati, Massimiliano Rossi, Cristian Saccoccio, Fabrizio Villa

Coordinamento volontari / Volunteers coordinators: Nicoletta Elmi, Alice Marzocchi, Marcella Natale, Francesca Pedone, Mattia Ricotta
Accoglienza mostre Sottopasso / Sottopasso exhibitions staff: Irene Amadori, Silvia Beltrani, Daniela Bongiorno, Andrea Pedrazzi, Alessandra Pellegri
Catering staff: Pasto Nomade

TRADUZIONI E SOTTOTITOLI / TRANSLATIONS AND SUBTITLING

Traduzioni simultanee / Simultaneous interpreters: Donatella Baggio Betti, Stefania Del Buono, Elisabetta Cova, Elisa Serra, Elena Tomassini, Maura Vecchiotti
Sottotitoli elettronici / Electronic subtitling Piazza Maggiore, Cinema Arlecchino, Cinema Europa, Cinema Jolly: Cristiana Querzè per SUB-TI Limited (London)
Auditorium DMS, Cinema Lumière, Cinema Jolly: Silvia Zoppis (coordinamento / coordinator), Chiara Belluzzi, Valentina Cristiani, Angelo Gallinaro, Eleonora Garolini, Caterina Nanni, Silvia Nicolosi, Carlotta Poser, Caterina Roversi, Chiara Saretta, Jamie Watkins con l'assistenza di / with Adelaide Crosby, Daniela Gennaro, Sara Hoffman, Iris Kim, Giulia Massaggia, Fiona Taylor, Sophia Wirmer, Lindsay Zanatta

ALLESTIMENTI / SET-UP

Coordinamento / Coordinator: Laura Berrini con l'assistenza di / with Irene Ballardini, Cristian Conti
Supervisione allestimenti e sicurezza / Set-up and security supervision: Alessandro Gasperini, Luigi Lena
Responsabile sicurezza di cantiere / On-site safety manager: Luca Lenzi Ingegneria per la Sicurezza
Film/video Service: Microcine di Andrea Piccinelli con l'assistenza di / with Elia Orselli
Service audio e luci Piazza Maggiore / Sound and light service: BH Audio
Allestimento schermo / Screen set-up: CPI Tagliati
Allestimenti Piazza Maggiore / Set-up: AMG International srl
Allestimenti elettrici Piazza Maggiore / Electric set-up: SZ Sound Service
Service traduzioni simultanee / Simultaneous translation service: Videorent
Security Piazza Maggiore: Magnum Service
Assistenza informatica / IT support: Marzia Mancuso, Matteo Melotti

FUNDRAISING E AMMINISTRAZIONE / FUNDRAISING AND ADMINISTRATION

Fundraising: Alice Marzocchi, Sara Rognoni (Cineteca di Bologna) con / with Paola Abruzzese, Patrizia Semeraro (MEC&Partners)
Amministrazione / Accounting: Anna Zucchini (responsabile / administration manager), Susanna Chiarini, Maria Paola Chiaverini, Cristiana Fontanelli, Chiara Iacona, Anna Rita Miserendino

PROGRAMMI SPECIALI E WORKSHOP / SPECIAL PROGRAMMES AND WORKSHOPS

Il Cinema Ritrovato Kids: Narges Bayat, Simone Fratini, Lucia Gavelli, Elisa Giovannelli, Cristina Piccinini, Giuliana Valentini con la collaborazione di / with Michele Galardini, Martina Giovannini, Camilla Miolato
Il Cinema Ritrovato Young: Simone Fratini e la redazione / and the editorial staff Cecilia Balestrini, Tancredi Calzoni, Chiara Cevenini, Emma Cinti, Daniele Cremonini, Giada Di Liberto, Bianca Giannini, Aurora Marci, Lorenzo Pasimeni, Martina Scacchetti, Caterina Tagliavini, Nora Zine

Il Cinema Ritrovato DVD Awards: Alessandro Criscitiello con l'assistenza di / with Glesni Trefor Williams
Incontri di restauro / Restoration masterclasses: Gian Luca Farinelli, Davide Pozzi, Elena Tammaccaro con l'assistenza di / with Charlotte Oddo
Mostra mercato dell'editoria cinematografica / Film book fair: Davide Badini, Silvia Beltrani, Alessandro Criscitiello, Anna Fiaccarini, Enrica Fontana, Monia Malaguti, Marco Persico, Sara Rognoni
Mostre fotografiche / Photo exhibitions: Rosaria Gioia
Omaggio a / Tribute to Ruben Östlund: in collaborazione con / in collaboration with International Filmmaking Academy e MAST
Omaggio a / Tribute to Nan Goldin: in collaborazione con / in collaboration with MAST
Zeffirelli 100: in collaborazione con / in collaboration with Fondazione Zeffirelli

ACE Workshop: Conservazione e distribuzione in digitale dei film del patrimonio / Digital Preservation and Distribution of Heritage Film: a cura di / organised by ACE – Association des Cinémathèques Européennes in collaborazione con / in collaboration with Anna Fiaccarini (Cineteca di Bologna)

Europa Cinemas Audience Development & Innovation Lab (Seminario di formazione per esercenti europei / Training sessions for European exhibitors). Condotto da / Led by: Madeleine Probst (Watershed, UK), Bob van der Meer

(Filmhallen-The Movies-FilmKoepel, Germania). A cura di / Organised by Fatima Djoumer (Europa Cinemas), Elisa Giovannelli in collaborazione con / with Narges Bayat, Lucia Gavelli, Giuliana Valentini (Cineteca di Bologna), Nicholas Edmery, Mathilde Narros (Europa Cinemas), Michele Galardini, Martina Giovannini, Camilla Miolato

ECFA Workshop Warehouse

A cura di / Organised by Margret Albers, Pantelis Panteloglou, Felix Vanginderhuyzen (ECFA – European Children's Film Association), Elisa Giovannelli in collaborazione con / with Michele Galardini, Lucia Gavelli, Giuliana Valentini. Il comitato organizzatore è formato anche da / The steering group also includes: Christine Kopf (Deutsches Filminstitut & Filmmuseum), Marga Almirall (Drac Magic), Tessa van Grafhorst, Remke Oosterhuis (Taartrovers), David Simon (Ciclic), Marjo Kovanen (Koulukino), Gert Hermans (ECFA)

CATALOGO / CATALOGUE

Supervisione / Supervised by: Gian Luca Farinelli, Ehsan Khoshbakht, Mariann Lewinsky, Cecilia Cenciarelli
Cura editoriale / Editors: Alice Aurelitano, Alessandro Cavazza, Gianluca De Santis con l'assistenza di / with Nora Diofilì
Traduzioni / Translations: Alex Marlow-Mann, Deborah Nickson, Olivia Pellarin, Alexandra Tatiana Pollard, Manuela Vittorelli, Paola Cristalli, Eoghan Price
Revisione dei testi in inglese / English proof-reading: Pamela Hutchinson, Jo Comino
Un ringraziamento particolare ad Antti Alanen per la selezione e traduzione dei testi di Peter von Bagh / Special thanks to Antti Alanen for selecting and translating texts by Peter von Bagh
Ricerche immagini / Photographic research: Alessandro Cavazza, Alessandro Criscitiello, Rosaria Gioia, Emiliano Lecce, Giuliana Cerabona
Ricerche bibliografiche / Bibliographic documentation: Davide Badini, Roberto Chiesi, Enrica Fontana, Luca Miu, Marco Persico, Michela Zegna
Postproduzione immagini / Photographic postproduction: Andrea Monis, Elia Tiberia
Grafica / Graphic design: Mattia Di Leva con la collaborazione di / with Elena Nannetti
Tipografia / Printed by: Grafiche Zanini

RINGRAZIAMENTI / SPECIAL THANKS

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: Michael Pogorzelski, Randy Haberkamp, Edda Manriquez (Academy Film Archive); Giacomo

Manzoli (Alma Mater Studiorum – Università di Bologna); Elektra Venaki (Altcine); Bret Berg (American Genre Film Archive); Antoine Goldet (Amok Films); James White (Arrow Films); Isabelle Monteil, Audrey Kamga, Thibault Rivera (Arte Distribution); Rashid Aghamaliyev (Azerbaidjan Animation Association); Ramil Alakbarov (Azerbaidjanfilm); James Bell, Hannah Prouse, Espen Bale (BFI National Archive); Adelheid Heftberger (Bundesarchiv Filmarchiv); Lorenzo Ferrari Ardicioni (Cecchi Gori Entertainment); Bruno Deloye (Cine+); Benoît Carpentier, Jeanne Pommeau (Cinémathèque 16); Costantin Costa-Gavras, Frédéric Bonnaud, Emilie Cauquy, Monique Faulhaber (La Cinémathèque française); Julien Breuil, Nicolas Dulac (La Cinémathèque Québécoise); Tomas Leyers, Bruno Mestdag, Arianna Turci, Martine Bouw, Jan Bollen (Cinémathèque Royale de Belgique – CINEMATEK); Frédéric Maire, Caroline Fournier, Moira Cambridge, Virginie Berset, Alex Hagen (Cinémathèque suisse); Riccardo Costantini (Cinemazero); Elena Beltrami (La Cineteca del Friuli); Raphaël Berdugo, Ellen Schafer (Cité Films); Eric Le Roy, Béatrice De Pastre, Caroline Patte, Romain Blandin (CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée); Lorena, Nicole e Stefano Libassi (Compass Film); Philippe Bober, Cecilia Pezzini (Coproduction Office); Peter Becker, Fumiko Takagi, Lee Kline (The Criterion Collection); Elena Testa (CSC – Archivio Nazionale Cinema Impresa); Marta Donzelli, Alberto Anile, Maria Coletti (CSC – Cineteca Nazionale); Thomas C. Christensen (Det Danske Filminstitut); Diana Kluge, Birgit Umatham (Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen); Markus Wessolowski, Louise Burkart (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum); Nico Simon, Claude-Eric Poiroux (Europa Cinemas); Aboubakar Sanogo (Fédération Panafricaine des Cinéastes); Mohamed Chalouf (Festival International de Sousse); Christophe Dupin (FIAPF); Nikolaus Wostry, Armin Loacker, Florian Wrobel (Filmarchiv Austria); Jake Perlin (The Film Desk); Margaret Bodde, Jennifer Ahn, Kristen Merola (The Film Foundation); Teesha Cheria, Jayant Patel (Film Heritage Foundation); Stefan Droessler, Claudia Engelhardt, Stephanie Hausmann (Filmmuseum München); Esteve Riambau, Mariona Bruzzo Llaberia, Rosa Cardona Arnau (Filmoteca de Catalunya); Valeria Camporesi, Marian del Egidio (Filmoteca Española); Ruxandra Blaga (Film Preservation Society); Johanna Aygalenq-Tomaschewski, Sébastien Tézé (Films d'un Jour); Laurence Braunberger (Les Films du Jeudi); Raphaëlle Quinet, Lise Zipci (Les Films du Losange); Sylvie Pialat (Les Films du Worso); Pierre-Louis Denis (Films Paris New York); Céline Brouwez (Fondation Chantal Akerman); Jérôme e Sophie Seydoux, Stéphanie Salmon,

Manon Billaut (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); Christiane von Wahlert, Patricia Heckert, Luciano Palumbo (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung); Nicolas Seydoux (Gaumont); Manuela Padoan, Agnès Bertola (Gaumont Pathé Archives); Olivia Arnone (George Eastman Museum); Aleksander Pavlov, Olga Derevyankina, Tamara Shvediuik (Gosfilmofond); Thierry Frémaux, Maelle Arnaud, Gérald Duchaussoy (Institut Lumière); Federica Di Biagio (Istituto Luce – Cinecittà); Mai Miyata, Isabella Lapalorcia (The Japan Foundation); Aleksandar Erdeljanović (Jugoslovenska Kinoteka); Miki Zeze (Kadokawa Corporation); Alice Brézet, Félix Garcia-Jubete (Kidam); Bret Wood, Yael Halbron (Kino Lorber); Mike Mashon, Rob Stone, Lynanne Schweighofer (Library of Congress); Miguel Armas (Light Cone); Serge Bromberg, Maria Chiba (Lobster Films); Dennis Doros, Amy Heller (Milestone Film & Video); Mounira Ben Hlima (Ministère tunisien des affaires culturelles); Nathanaël Karmitz, Anne-Claire Deleau, Madeleine Lourenco (MK2); Josh Siegel, Katie Trainor (MoMA – The Museum of Modern Art); Daniela Currò (Moving Image Research Collections – University of South Carolina); Enzo Ghigo, Anna Sperone (Museo Nazionale del Cinema – Torino); Michal Bregant, Matěj Srnad (Národní filmový archiv); Angus Johnstone (National Film and Sound Archive of Australia); Hisashi Okajima, Masaki Daibo, Yoshiro Irie, Alo Joekalda (National Film Archive of Japan); Arielle de Saint Phalle (Niki Charitable Art Foundation); Mami Furukawa, Taku Kato, Umi Yamamoto (Nikkatsu); Michael Loebenstein (Österreichisches Filmmuseum); Andrea Kalas, Charlotte Johnson, Michael D'Angelo (Paramount Pictures); Doug Davis, Jack Bell, Gareth Tennant (Park Circus); Tessa Pontaud (Pathé); Jo Walker (Phantom Twin); Silvia Calandrelli, Cecilia Valmarana, Roberto Turigliatto, Simona Fina (RAI Cultura ed Educativa); Andrea Sassano, Giorgio Balocco, Carla Consalvi, Francesca Maria Cadin (RAI Teche); Jeremy Thomas (Recorded Picture Company); Meri Koyama, Aya Takagawa (Shochiku); Grover Crisp, Rita Belda (Sony Columbia); Jean-Pierre Boiget, Delphine Roussel, Sophie Boyer, Diana Osorio (StudioCanal); Massimo Vigliar, Monica Giannotti (Surf Film); Jon Wengström, Kajsa Hedstrom (Svenska Filminstitutet – Cinematek); Maria Komninos (Tainiothiki Tis Ellados – The Greek Film Archive Foundation); Pierre Olivier (TF1); Guido Lombardo, Massimo Veneziano, Stefano Bethlen, Massimiliano Mauriello (Titanus); Mika Taanila (Testifilm); Shion Komatsu (Toho); May Hong HaDuong, Todd Wiener (UCLA Film & Television Archive); Cassandra Moore (Universal Pictures); Angela Barto (The Walt Disney Company); Iga Harasimowicz (WFDiF); Clara & Julia Kuperberg (Wichita Films); Hella Wenders,

Claire Brunel, Francesca Hecht (Wim Wenders Stiftung); Marieke Tricoire (Womanray); André Habib (Zoom Out); Emmanuelle Felce (43e Parallèle Productions); Daniel Bird; Nick Varley; Janice Simpson

Un caloroso ringraziamento a / Our warmest thanks to:

Laboratorio L'Immagine Ritrovata; Settore Cultura del Comune di Bologna; Bologna Welcome (Patrik Romano, Giovanni Arata, Stefano D'Aquino, Vittoria Donini, Simona Floris, Loredana Acito, Silvia Ropa, Caterina Cavicchi); Cinema Arlecchino e Jolly (Andrea Romeo, Massimo Sterpi, Valentina Spina, Andrea Milesi, Giorgio Gambetti, Fabrizio Caravona); Auditorium DMS (Roberta Paltrinieri, Michela Giorgi, Stefania Marconi); Teatro Comunale di Bologna (Fulvio Macciardi, Mauro Gabrieli, Giuliano Guernieri, Marco Stanghellini, Andrea Gozza, Valentina Brunetti); Cinema Europa (Ginetta Agostini, Irene Sassatelli, Elena Roda); Graziano Ferrari (Centro Costa); Association des Cinémathèques Européennes

Ringraziamo anche /

We would also like to thank:

Ministero della Cultura – Direzione generale Cinema e audiovisivo, Regione Emilia-Romagna – Assessorato alla Cultura, Comune di Bologna, senza i quali questo festival non si sarebbe potuto realizzare / *without whom this festival would not have been possible*

LEGENDA

[traduzione letterale / *literal translation*]

T. it.: titolo italiano / *Italian title*

T. int.: titolo internazionale / *international title*

T. ing.: titolo inglese / *English title*

T. alt.: titolo alternativo / *alternative title*

Sog.: soggetto / *story*

Scen.: sceneggiatura / *screenplay*

F.: fotografia / *cinematography*

M.: montaggio / *editing*

Scgf.: scenografia / *set design*

Mus.: musica / *music*

Ass. regia: assistente alla regia / *assistant director*

Int.: interpreti / *cast*

Prod.: produzione / *production*

L.: lunghezza / *length*

(l. orig.: lunghezza originale / *original length*)

D.: durata / *running time*

f/s: fotogrammi al secondo / *frames per second*

Bn: bianco e nero / *black and white*

Col.: colore / *color*

Da: provenienza / *from*



INDICE

CONTENTS

Guida al Cinema Ritrovato 2023 <i>A Guide to Il Cinema Ritrovato 2023</i>	8
--	---

EVENTI SPECIALI / SPECIAL EVENTS

Omaggio a Joe Dante / <i>Tribute to Joe Dante</i>	17
Omaggio a enrico ghezzi / <i>Tribute to enrico ghezzi</i>	21
Omaggio a Jonathan Nossiter / <i>Tribute to Jonathan Nossiter</i>	22
Omaggio a Nan Goldin / <i>Tribute to Nan Goldin</i>	24
Omaggio a Ruben Östlund / <i>Tribute to Ruben Östlund</i>	25
Zeffirelli 100	26

LA MACCHINA DEL TEMPO / THE TIME MACHINE

Il secolo del cinema: 1903 / <i>Century of Cinema: 1903</i>	30
Cento anni fa: 1923 / <i>A Hundred Years Ago: 1923</i>	46
Progetto Samama Chikli / <i>Samama Chikli Project</i>	74
Dive russe in Italia / <i>Russian Divas in Italy</i>	86
Documenti e documentari / <i>Documents and Documentaries</i>	98

LA MACCHINA DELLO SPAZIO / THE SPACE MACHINE

Teinosuke Kinugasa: dall'ombra alla luce <i>Teinosuke Kinugasa: From Shadow to Light</i>	128
Cinemalibero.....	142
Elfi Mikesch: filmare è dedizione / <i>Elfi Mikesch: Filming Is Devotion</i>	160
I colori del Cinema Ritrovato 2023 / <i>Il Cinema Ritrovato's Colors 2023</i>	169
L'ultimissima risata: commedie tedesche dell'esilio, 1934-1936 <i>The Very Last Laugh: German Exile Comedies, 1934-1936</i>	185
Leopold Lindtberg: la Svizzera e il mondo <i>Leopold Lindtberg: Switzerland and the World</i>	196

IL PARADISO DEI CINEFILI / THE CINEPHILES' HEAVEN

Ritrovati e Restaurati / <i>Recovered and Restored</i>	208
Anna Magnani, l'irripetibile / <i>Anna Magnani, the One and Only</i>	316
Rouben Mamoulian: sfumature di desiderio <i>Rouben Mamoulian: A Touch of Desire</i>	334
Suso Cecchi d'Amico, scrivere su misura <i>Suso Cecchi d'Amico, Bespoke Writing</i>	356
Attraverso la nebbia: Powell prima di Pressburger <i>Through the Fogbelt: Powell Before Pressburger</i>	372
16mm - Piccolo grande passo / <i>16mm - Great Small Gauge</i>	388
Il Cinema Ritrovato Kids e Young	406

NON SOLO FILM / NOT ONLY FILMS

Edizioni Cineteca di Bologna	415
In mostra / <i>Exhibitions</i>	417
I musicisti / <i>The Musicians</i>	422
XXI Mostra mercato dell'editoria cinematografica <i>21st Il Cinema Ritrovato Book Fair</i>	426
Il Cinema Ritrovato Dvd Awards - XX Edizione <i>Il Cinema Ritrovato DVD Awards - 20th Edition</i>	427
Europa Cinemas Audience Development & Innovation Lab	429
ECFA Workshop Warehouse	431
Friends of the Cineteca di Bologna	432
Indice dei film / <i>Film Index</i>	435
Indice dei registi / <i>Directors Index</i>	436
Fonti iconografiche / <i>Image Sources</i>	438

GUIDA AL CINEMA RITROVATO 2023

A Guide to Il Cinema Ritrovato 2023

Cecilia Cenciarelli, Gian Luca Farinelli, Ehsan Khoshbakht, Mariann Lewinsky

Il mondo del Cinema Ritrovato non è troppo dissimile da quello di *La carrozza d'oro* (*Le Carrosse d'or*, 1952) di Jean Renoir, che sarà proiettato in questa edizione. Come per la festante e coloratissima ode di Renoir al mondo del palcoscenico e alla vita, è per noi impossibile separare l'arte (nel nostro caso il cinema) dalle persone che l'hanno creata (alcune saranno con noi a Bologna), da quelle che l'hanno preservata e restaurata (molte saranno con noi a Bologna), e infine da quelle che la guardano, ne discutono e portano con sé questi film nelle loro vite quotidiane – insomma, voi! È dal vostro piacere che il festival trae la sua ispirazione. Che le ruote della carrozza d'oro riprendano a girare: vi diamo un cordiale benvenuto alla nostra festa del cinema!

La carrozza vi condurrà in un viaggio di nove giorni nei paesaggi dei sentimenti umani più reconditi e attraverso vasti territori geografici, in un fluido gioco di scambi da cui nasce l'interazione più preziosa: la macchina dell'empatia. All'interno di questo meccanismo, il grande e il piccolo, il celebre e il dimenticato hanno uguale valore. La selezione del festival comprende film sulla costruzione di nazioni e civiltà (*The Covered Wagon*, 1923), ma anche sulla fabbricazione dei fiammiferi (*Zündhölzer*, 1960). Nell'orizzonte della celluloid, dove il mondo prende forma proprio sotto i nostri occhi, il macrocosmo e il microcosmo hanno lo stesso peso.

Le prime immagini del Cinema Ritrovato appaiono nelle capsule del tempo del 1903, dove l'integrità della creazione di immagini trasforma gli eventi più insignificanti in momenti di stupore e di rinascita. Le ombre e le luci tremule diventano la storia stessa, come in *Ombre ammonitrici* (*Schatten*, Arthur Robison, 1923). L'effetto è poi portato al limite, come nel

The world of Il Cinema Ritrovato is not too dissimilar from Jean Renoir's The Golden Coach (Le Carrosse d'or, 1952), a film to be screened this year. Like Renoir's joyous and colourful ode to the world of stage and to life itself, it is impossible for us to separate the art (in our case, cinema) from the people who have created it (some will be with us in Bologna), those who have preserved and restored it (many of them will be with us in Bologna), and finally those who watch it, discuss it and bring these films into their daily lives – in other words, you! It's from your delight that the festival gets its inspiration. So let the wheels of the golden coach roll again. You are cordially welcome to our banquet of cinema!

The coach will take you on a nine-day journey across different landscapes of innermost human feelings and expansive geographical terrains, interchanging effortlessly to give us that most precious of interventions – the machine of empathy. Within that mechanism, the large and small, the celebrated and the forgotten, find equal value. The festival selection shows films about nations and civilisations being built (The Covered Wagon, 1923). It also shows how matches are made (Zündhölzer, 1960). On the horizon of celluloid, with the world under construction before our very eyes, the macro and the micro universes hold equal weight.

The earliest images of Il Cinema Ritrovato appear in the time capsules of 1903 where the integrity of image-making turns the most insignificant events into moments of wonder and rebirth. The shadows and flickering lights become the story itself as in Warning Shadows (Schatten, Arthur Robison, 1923). This is subsequently taken to the limit, as in the 3D noir I, the Jury (1953) where, in the hands of the Rembrandt of cinematogra-

noir in 3D *La mia legge* (*I, the Jury*, 1953) dove il gioco d'ombre si fa significato grazie al Rembrandt dei direttori della fotografia, John Alton: è lui a prendere il sopravvento, a eclissare la storia, l'intreccio e i personaggi dicendoci di dimenticarli, per poi trascinarci nella zona onirica dei neri taglianti e delle inquadrature oblique.

Le forze gravitazionali di Bologna

Nel sistema solare del Cinema Ritrovato la forza di gravità non è esercitata da una sola stella, ma da molte. Gli 'idoli in carne e ossa' continuano a risplendere molto tempo dopo la loro scomparsa e non sono semplicemente attori famosi o emblematici, ma incarnazione di milioni di identità proiettate in una sola. L'atteso omaggio ad Anna Magnani, dea suprema dello schermo, si concretizza così in una folgorante serie di film che restituisce l'essenza del suo bruciante carisma e delle sue sbalorditive transizioni dal neorealismo alle commedie e ai drammi intimi. L'ampia selezione di Emiliano Morreale è un'indagine sul personaggio che ha affascinato il mondo e definito l'italianità molto prima di Sophia Loren.

Ed è solo l'inizio, perché quest'anno l'elenco delle star è interminabile: Audrey Hepburn, Burt Lancaster, Totò, Marcello Mastroianni, Montgomery Clift, Deborah Kerr, Ivan Mozzuchin, Brigitte Bardot, Spencer Tracy, Kazuo Hasegawa, Ingrid Bergman, Gregory Peck, James Dean, Susan Taslimi ("l'Anna Magnani iraniana"), John Wayne, Barbara Stanwyck, Gary Cooper, Lino Ventura, Lyda Borelli, Tyrone Power e Jean-Paul Belmondo.

Molto tempo fa, ma non molto lontano

Quest'anno la sezione *Cento anni fa* è stata affidata al curatore Oliver Hanley, la cui fantasiosa rivisitazione del 1923 attraverso il cinema ha portato a sette 'capitoli' onnicomprensivi e d'ampio respiro che rivisitano con uno sguardo nuovo i tesori, le curiosità e le stranezze di quell'anno. Chi non vorrebbe vedere un film il cui regista si chiama Ferenc Futurista, autore del cecoslovacco *Za oponou smrti* (1923)? Un nome perfetto, da inventore del cinema.

Vediamo grandi nomi – Èjzenštejn ed Epstein – compiere il loro primo o secondo passo, stabile e misurato, verso la genialità e la maestria. Man mano che il cinema matura, la divergenza degli stili mette in luce una gamma vertiginosa di possibilità, dal saggio satirico al collettivismo espressionista e all'impressionismo femminista. Nel mezzo ci sono film epici, western, commedie e melodrammi solidi e sofisticati come quelli che domineranno gli schermi nei decenni successivi.

Non intendiamo lasciare i muti in silenzio. L'accompagnamento musicale di 175 titoli muti (alcuni dei quali peraltro non possiedono un titolo) è un compito immane, ma grazie ai musicisti di eccezionale talento che fanno parte della nostra squadra siamo certi che questo sarà anche una sorta di festival musicale. Potete recarvi in Sala Mastroianni per un accompagnamento intimo al pianoforte, con o senza percussioni.

phy, John Alton, the shadow play becomes the meaning of what we see. He takes over, dwarfs the story, plot and characters, tells us to forget about them, then draws us into the dream zone of hard-edged blacks and tilted angles.

Bologna's Gravitational Pulls

In Il Cinema Ritrovato's solar system, our gravitation comes not just from one sun but from many. These "idols of flesh and blood" who are also called "stars", burning bright long after they are gone, are not merely famous or iconic actors, but an embodiment of millions of identities projected into one. In that sense, a long overdue tribute to Anna Magnani, the ultimate goddess of the screen, is now realised in a dazzling array of films. It captures the essence of her combustible charisma and her breathtaking transitions from neorealism to comedies to intimate dramas. Emiliano Morreale's wide-ranging selection is an investigation into the persona who mesmerised the world and defined Italian-ness long before Sophia Loren.

Yet, this is just the beginning as the list of this year's stars is endless: Audrey Hepburn, Burt Lancaster, Totò, Marcello Mastroianni, Montgomery Clift, Deborah Kerr, Ivan Mozzoukine, Brigitte Bardot, Spencer Tracy, Kazuo Hasegawa, Ingrid Bergman, Gregory Peck, James Dean, Susan Taslimi ("the Iranian Anna Magnani"), John Wayne, Barbara Stanwyck, Gary Cooper, Lino Ventura, Lyda Borelli, Tyrone Power and Jean-Paul Belmondo.

Long Ago, But Not Far Away

*This year, A Hundred Years Ago strand has been entrusted to curator Oliver Hanley whose imaginative reassessment of the year 1923 in movies has led to seven wide-ranging and all-encompassing "chapters", revisiting the treasures, curiosities and oddities of that year with fresh eyes. Who doesn't want to see a film whose director is called Ferenc Futurista, the man behind the Czechoslovak *Za oponou smrti* (1923)? What a perfect name that would make for the inventor of the movies.*

We see great names of cinema – Eisenstein and Epstein – taking their first or second measured and steady steps towards brilliance and mastery. As the movies age, the divergence of styles reveals a dizzying range of possibilities in the medium, from essayistic satire to expressionist collectivism and feminist impressionism. In between, there are epic films, westerns, comedies and melodramas as sophisticated and solid as the ones that would dominate the screens in the following decades.

*We don't leave the "silent" in silence. The musical interpretation of 175 silent titles (some of which, in fact, have no titles) is a mammoth task but with our exceptionally talented group of musicians on board, we are confident that this will also be a music festival of sorts. You can make your way to Sala Mastroianni for intimate piano or piano/percussion accompaniment. In the Piazzetta Pasolini, slightly larger ensembles respond to the films screened by the carbon arc projector. And finally, in the Piazza Maggiore, two masterpieces from 1925 – Ernst Lubitsch's *Lady**

In piazzetta Pasolini le proiezioni con la lanterna al carbone sono accompagnate da ensemble un po' più grandi. E infine, in piazza Maggiore, due capolavori del 1925 – *Il ventaglio di Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*) di Ernst Lubitsch e *Stella Dallas* di Henry King – saranno un piacere per gli occhi e per le orecchie grazie ai nuovi restauri e alle nuove partiture eseguite da un'orchestra a pieno organico.

I mari aperti del cinema

Il nome di Albert Samama Chikli è stato dapprima un sommesso sussurro. Oggi è un canto compiuto, grazie al recente avvio di un progetto della Cineteca di Bologna volto a preservare l'opera del pioniere tunisino del cinema e della fotografia. Quest'anno esploriamo i suoi lavori non fiction e d'ampia diffusione realizzati tra il 1905 e il 1915, ricordando che si tratta di una figura tutt'altro che marginale, di un nome degno di figurare accanto a quelli dei pionieri riconosciuti del cinema.

I suoi film non saranno la nostra sola tappa in Africa. La polvere e le incrostazioni del tempo sono stati rimossi da altri capolavori del *world cinema* che compongono la sezione *Cinemalibero* e ci conducono in un viaggio ricco ed esaltante dalle sponde dell'Oceano Atlantico in Senegal a quelle del Mar Caspio in Iran, con qualche inatteso scalo nel mondo arabo.

In Senegal, l'aspra critica rivolta da Ousmane Sembène alle forze colonialiste delle potenze cristiane e islamiche e al loro impatto devastante sulle comunità subsahariane in *Ceddo* (1977), recentemente restaurato, ribadisce l'incisivo punto di vista del regista e la sua complessa lettura del colonialismo.

L'atteso restauro di *Gli ingannati* (*Al-Makhdu'un*, 1972) del regista egiziano Tewfik Saleh dovrebbe far luce sul cinema siriano, tra i meno conosciuti del Medio Oriente. Il film, su tre profughi palestinesi alla ricerca di una vita migliore, è emblematico del cinema panarabo e degli affascinanti scambi tra nazioni arabe negli anni Settanta.

Il viaggio vira rapidamente a nordest per concludersi con due capolavori misteriosi e cerimoniali dell'iraniano Bahram Beyzaie, *Gharibeh va meh* (1974) e *Cherike-ye Tara* (1979), che offrono una prospettiva femminista sui riti secolari di una terra patriarcale.

Dall'ombra al desiderio

Le retrospettive sui registi rimangono uno dei metodi più popolari di presentare i film a Bologna. Quest'anno abbiamo due traiettorie parallele e per molti versi simili, con filmografie che spaziano dal muto al CinemaScope, anche se i registi in questione lavorarono a migliaia di chilometri di distanza l'uno dall'altro e in contesti molto diversi. Ciò che accomuna i film di Rouben Mamoulian e Teinosuke Kinugasa è una spinta irrequieta a innovare la narrazione e la forma, una sete di sperimentazione in un ampio repertorio di generi popolari. Entrambi i registi si occupano di adattamenti letterari, di

Windermere's Fan and *Henry King's Stella Dallas* – *will be treats for the eyes and ears, thanks to new restorations and new scores to be performed by a full orchestra.*

The Open Seas of Cinema

Albert Samama Chikli's name was first a quiet whisper. Now, it's a full song, thanks to a newly initiated Cineteca di Bologna project dedicated to preserving the work of this Tunisian pioneer of film and photography. This year, we delve deeper into his non-fiction and widely distributed films made between 1905 and 1915, reminding ourselves that he is far more than a marginal figure, rather a name worthy of the canon of the true pioneers of cinema.

His films will not be our only stop in Africa. The dust and dirt of time have been removed from more world cinema masterpieces in the Cinemalibero section. They take us on an exhilaratingly rich journey from the shores of the Atlantic Ocean in Senegal to those of the Caspian Sea in Iran via some unexpected stops in the Arab world.

In Senegal, Ousmane Sembène's biting critique of the colonialist forces of both the Christian and Islamic powers and their devastating impact on the sub-Saharan communities in the newly restored The Outsiders (Ceddo, 1977) reaffirmed its director's sharp perspective and nuanced take on colonialism.

The long-awaited restoration of The Dupes (Al-Makhdu'un, by Egyptian Tewfik Saleh, 1972) should shed light on Syrian cinema, one of the least-known in the Middle East. Taking as its subject three Palestinian refugees in search of a better life, the film is, nevertheless, an emblematic example of Pan-Arab cinema and the fascinating exchanges between Arab nations in the 1970s.

The journey takes a rapid turn northeast and ends with two mysterious and ceremonial masterpieces by Iranian Bahram Beyzaie, The Stranger and the Fog (Gharibeh va meh, 1974) and The Ballad of Tara (Cherike-ye Tara, 1979), offering a feminist perspective on the centuries-old rituals of a patriarchal land.

From Shadow to Desire

The director focus remains one of the most popular ways of showing films in Bologna. This year we have two parallel and, in many ways, similar trajectories with bodies of work that stretch from silent cinema all the way to CinemaScope – even if the filmmakers in question worked thousands of miles apart, and under very different circumstances. What the cinemas of Rouben Mamoulian and Teinosuke Kinugasa have in common is a restless search for innovation in storytelling and form, a thirst for experimentation across a wide range of popular genres. They both deal with literary adaptations, films about the performing arts, and in period dramas they achieve wonders. While Mamoulian's work is relatively well-known, Kinugasa's films have been barely explored outside Japan. Seeing their work in tandem can reveal how easily they transitioned from silent to

film sulle arti dello spettacolo, e nei film in costume riescono a compiere meraviglie. Mentre l'opera di Mamoulian è relativamente nota, i film di Kinugasa sono stati poco esplorati al di fuori del Giappone. Le retrospettive gemelle mettono in luce la facilità con cui i due registi passarono dal muto al sonoro, da un genere all'altro, sempre conservando una forte impronta stilistica che dovrebbe fare di queste rassegne monografiche due delle storie più essenziali che abbiamo da raccontare quest'anno.

Tutta la bellezza e il dolore

Mamoulian aveva origini armene. Lavorò in vari paesi prima di arrivare in America. La circolazione del talento, per scelta o per necessità, è un tema centrale dell'edizione di quest'anno. Il russo Fëdor Ocep girò *Amok* (1934) a Parigi mentre Renoir dovette lasciarsi alle spalle il lavoro e la Francia per diventare un assoluto outsider a Hollywood, dove trascorse un periodo di difficile adattamento e quasi di rifiuto su cui ci soffermeremo proiettando *La donna sulla spiaggia* (*The Woman on the Beach*, 1947).

Diversamente da Renoir, Hitchcock fu accolto a braccia aperte da Hollywood, dove fu attivo per quattro decenni, periodo intensamente creativo al quale risale *Io ti salverò* (*Spellbound*, 1945), il suo ottavo film americano, proiettato al festival in una nuova versione restaurata. Dopo la partenza di Hitchcock dall'Inghilterra toccò al duo composto da Michael Powell ed Emeric Pressburger (un ebreo ungherese giunto a Londra nel 1935 con lo status di apolide) colmare quel vuoto con le loro fantasie intensamente erotiche su territori inesplorati della mente. Una nuova copia di *Narciso nero* (*Black Narcissus*, 1947), che verrà proiettata per la prima volta in piazza Maggiore, offre un esempio della loro straordinaria poesia in uno splendido Technicolor. Tuttavia il cinema britannico prima delle glorie degli anni Quaranta rimane un territorio poco esplorato, e un omaggio alla carriera solista di Powell prima del fatidico incontro con Pressburger ci condurrà in un viaggio incredibilmente ricco e divertente nella vita britannica degli anni Trenta.

L'anno scorso, la rassegna di Lukas Foerster sui film musicali tedeschi dei primi anni Trenta ha dissipato lo stereotipo secondo cui i tedeschi non sarebbero nel loro elemento quando si tratta di girare commedie. Quest'anno il curatore offre una nuova prospettiva seguendo la triste storia dei creatori di quei film in una fase successiva della loro carriera. Segnati dall'esilio in paesi vicini – Austria, Ungheria e Cecoslovacchia –, i loro film sono dichiarazioni d'amore “ai vantaggi dell'impertinenza e ai piaceri della vita notturna, a base di jazz e alcol”, per citare Lukas. Ci saranno altre risate, altri momenti di danza gioiosa e irrefrenabile, questa volta con un pizzico di malinconia, sapendo che presto questi grandi talenti verranno spinti ancora più lontano, e che l'aggressivo espansionismo della Germania nazista calpesterà vite e carriere. Il berlinese Hermann Kosterlitz fu così costretto ad andare prima in

sound, from genre to genre, always maintaining a strong signature style that should make these programmes two of the vital stories we have to tell this year.

As I Was Moving Ahead, I Saw Glimpses of Beauty

Mamoulian was of Armenian origin. He worked in different countries before arriving in America. The idea of movement of talent, whether by choice or through force, is a central narrative of this year's festival. The Russian Fedor Ocep made Amok (1934) in Paris while Renoir had to leave behind his work and native France to become a total outsider in Hollywood, a period of near rejection that we will focus on by screening The Woman on the Beach (1947).

Unlike Renoir, Hitchcock was fully embraced by Hollywood where he continued to stay busy for four decades, an intensely creative period from which Spellbound (1945), his eighth American film, screens at the festival in a new restoration. After Hitchcock's departure from England, it was up to the duo of Michael Powell and Emeric Pressburger (a Jewish Hungarian who arrived in London in 1935 as a stateless person) to fill the gap with their erotically charged fantasies of unmapped territories of the mind. A brand-new print of Black Narcissus (1947), which will be spooled into the projector for the first time in the Piazza Maggiore, is an example of their breathtaking poetry in ravishing Technicolor. But British cinema before the glories of the 1940s remains underexplored territory, and a celebration of Powell's solo career before his fateful encounter with Pressburger will take us on a surprisingly rich and witty journey into British life in the 1930s.

Lukas Foerster's programme on German musicals of the early 1930s last year shattered the stereotypical notion that Germans are not in their best element when doing comedy. This year he offers a new angle into that period by following the sad tale of the creators of those films in a later phase of their career. Now in exile in the neighbouring countries of Austria, Hungary and Czechoslovakia, their films are love letters “to the benefits of irreverence and to the pleasures provided by the jazz and booze-fuelled urban nightlife,” as Lukas puts it. There'll be more laughter, more foot-tapping joy in the cinema, this time with a pinch of gloom, knowing that soon these great talents will be pushed even further, careers and lives destroyed following Nazi Germany's expansionist aggression. That's how the Berlin-born Hermann Kosterlitz was first pushed to Austria and soon to Hollywood where he worked under the new screen name of Henry Koster. The Jewish German in exile Robert Siodmak had his classic American noir Suspect (1945) in cinemas when his hometown of Dresden was reduced to ashes during the bombings of allied forces. The film, which we will also play, brims with fear, fatal blows threaten the flow of life, but it also resounds with integrity, acknowledging the darkness within.

Austria e poi a Hollywood, dove lavorò con lo pseudonimo di Henry Koster. Il classico noir americano *Quinto non ammazzare!* (*The Suspect*, 1945) era nelle sale quando Dresda, la città natale del suo autore, l'ebreo tedesco in esilio Robert Siodmak, veniva ridotta in cenere dai bombardamenti alleati. Il film trasuda paura – quando il fluire della vita è minacciato da colpi mortali – ma anche integrità, nel suo riconoscere l'oscurità che ci abita.

Scie di desolazione

Con l'invasione dell'Ucraina e il tragico protrarsi del conflitto, entrato nel suo secondo anno, le immagini che ritraggono la cieca atrocità e la carneficina della guerra sono più significative che mai. *La croce di ferro* (*Cross of Iron*, 1977), il sardonico e brutale rifiuto opposto da Sam Peckinpah alla follia della guerra, fu giudicato troppo tetro per la sua epoca ma non impedì a Orson Welles di definirlo, nel suo telegramma al regista, il miglior film contro la guerra che avesse mai visto. Ma il messaggio pacifista più struggente tra i film di quest'anno è quello di *L'arpa birmana* (*Biruma no tategoto*, 1956) di Kon Ichikawa, la cui condanna profondamente umanista del massacro è un'opera d'assoluto lirismo.

La scia di desolazione lasciata dalla guerra sulla terra e sulle persone è resa in modo indimenticabile in una serie di film svizzeri che saranno proiettati in questa edizione. Il programma di Frédéric Maire si incentra su una pionieristica società di produzione svizzera, la Praesens-Film – ancora attiva, e al suo centesimo anno di vita – che all'epoca produsse opere di Hans Richter, Walter Ruttmann, Bertolt Brecht e Fred Zinnemann. La rassegna mette in luce la collaborazione tra la società e il regista Leopold Lindtberg in una serie di titoli controversi ed epocali che oggi, va detto, acquisiscono nuovo significato. L'esempio supremo è *L'ultima speranza* (*Die letzte Chance*, 1945), toccante storia di rifugiati in Svizzera in tempo di guerra.

Il filone dei film contro la guerra continua con *Paura e desiderio* (*Fear and Desire*, 1952) di Stanley Kubrick. Forse conoscete bene il film, ma probabilmente non nella versione che vi mostreremo quest'anno.

Minuti perduti, ore ritrovate

In programma ci sono alcuni film che per anni non è stato possibile vedere nel modo in cui erano stati inizialmente concepiti. Ci riferiamo a scene mancanti, a montaggi alternativi, a versioni accorciate e, in alcuni casi, a classici censurati. Quest'anno presentiamo alcuni di quei minuti scomparsi, sepolti e perduti della storia del cinema che sono stati riportati in vita. Il primo lungometraggio di Kubrick dura ora dieci minuti in più rispetto alla versione che forse già conoscete, ed è così che fu mostrato alla Mostra di Venezia del 1952. *Amori di mezzo secolo* (1954), il film a episodi diretto tra gli altri da Roberto Rossellini e Antonio Pietrangeli, dura adesso diciotto minuti in più rispetto alle versioni preesistenti, essendo stati ripristinati il montaggio e la struttura originali.

Desolation Row

With the invasion of Ukraine and subsequent war dragged tragically into its second year, images of blind atrocity and the carnage of war are more relevant than ever. Cross of Iron (1977), Sam Peckinpah's sardonic and brutal rejection of the madness of war, was deemed too bleak for its time but it didn't stop Orson Welles from sending him a telegram, calling it the finest anti-war film he had ever seen. Yet, the most moving pacifist message among this year's films is in The Burmese Harp (Biruma no tategoto, 1956); Kon Ichikawa's deeply humanist rejection of bloodshed is a work of absolute lyrical humanism.

The trail of desolation on land and people that a war leaves behind is unforgettably captured in a series of Swiss films we'll be showing this year. Frédéric Maire's programme centres on a pioneering Swiss film production company, Praesens-Film, still operating and celebrating a centenary that back in the day produced films by Hans Richter, Walter Ruttmann, Bertolt Brecht, and Fred Zinnemann. This programme's focus is on the highlights of the collaboration between the studio and the director Leopold Lindtberg in a series of controversial and momentous films that now, to their credit, have gained new meaning. The supreme example is The Last Chance (Die letzte Chance, 1945), a touching tale of refugees in wartime Switzerland.

The thread of anti-war films continues with Stanley Kubrick's Fear and Desire (1952). You may know the film well, but you probably don't know the version we'll be screening this year.

Lost Minutes, Found Hours

The programme contains some films that, for years, couldn't be seen in the way that was originally intended. We're talking about missing scenes, alternative cuts, truncated copies and, occasionally, censored classics. This year, we present some of those vanished and buried lost minutes of film history brought back to life. So Kubrick's early classic is now ten minutes longer than the version you may have seen before, the way it was shown at the Venice Film Festival in 1952. Or Mid-Century Loves (Amori di mezzo secolo, 1954), the Italian anthology film among whose directors are Roberto Rossellini and Antonio Pietrangeli, is now 18 minutes longer than the existing copies, restored to its original cut and structure.

Sometimes the case is even more baffling. How come Time of the Heathen (Peter Kass, 1961), the tragic escape of a wrongly accused man and deaf black boy in the deep south that gradually shifts into a hallucinatory plea for tolerance and pacifism, has not been seen since its original run? What a small miracle of a film!

Strange Fruits

Time of the Heathen's critique of racial injustice and segregation is not alone in this year's programme. Cry, the Beloved Country (1951), about a minister's journey through apartheid Johannesburg, is perhaps the earliest example in cinema of consciousness about race and repression. What indication of racism

Capita poi di imbattersi in casi ancora più sconcertanti. Come mai *Time of the Heathen* (Peter Kass, 1961) – che narra la tragica fuga nel profondo Sud di un uomo ingiustamente accusato e di un ragazzo nero sordo, trasformandosi gradualmente in un allucinato appello alla tolleranza e al pacifismo – è rimasto invisibile dopo la sua prima uscita? Che piccolo miracolo, quel film!

Strani giorni

La critica alla segregazione e all'ingiustizia razziale espressa da *Time of the Heathen* non è un caso isolato nel programma di quest'anno. *Piangi mio amato paese* (*Cry, the Beloved Country*, 1951), nel quale un prete attraversa la Johannesburg dell'apartheid, è forse il primo caso, nel cinema, di presa di coscienza della questione razziale e della repressione. Il regista Zoltán Korda – esule ungherese giunto negli Stati Uniti dopo un periodo trascorso in Inghilterra – dovette far figurare Canada Lee (scomparso a soli quarantacinque anni, un anno dopo l'uscita del film) e un giovane Sidney Poitier come propri domestici per consentire loro di entrare in Sudafrica con un permesso d'immigrazione temporaneo: quale indicazione di razzismo più bruciante di questa?

Il doveroso omaggio al regista americano di origini berlinesi Michael Roemer comprende documentari e film di finzione, come il sincopato e divertentissimo ritratto di un gangster ebreo di piccolo calibro in *Tutti contro Harry* (*The Plot Against Harry*, girato nel 1969 e portato a compimento solo vent'anni dopo). Grazie ai suggerimenti di Ronnie Chammah e all'impegno instancabile dell'Harvard Film Archive proietteremo anche il fondamentale *Nothing but a Man* (1964), in cui Roemer, immigrato ebreo, evoca "l'insidiosa esperienza quotidiana del razzismo negli Stati Uniti, vista ora attraverso gli occhi di un nero alla ricerca di un lavoro e di una seconda occasione".

Oltre al ritratto di Eldridge Cleaver, uno dei primi leader delle Pantere Nere, in *Black Panther* (William Klein, 1970), tra i pezzi forti dell'anno c'è il magnifico *Bushman* (David Schickele, 1971), su uno studente nigeriano a San Francisco alla fine degli anni Sessanta. Con una visione lucida della propria identità culturale, il protagonista si muove negli ambienti intellettuali dell'America bianca e scopre il volto nascosto del razzismo prima di essere deportato. Dopo la sua espulsione, il film dedica gli ultimi quindici minuti – in stile godardiano – a riferire dell'attore principale, che nella vita reale fu deportato come il suo personaggio. Questo è grande cinema: coraggioso, sincero, struggente dall'inizio alla fine.

Sorelle del cinema

Quest'anno le sorelle del cinema hanno una forte presenza da entrambi i lati della macchina da presa. Richiamiamo la vostra attenzione su una retrospettiva illuminante: l'omaggio a Suso Cecchi d'Amico, amorevolmente curato dai suoi figli. È uno sguardo di famiglia su una carriera che comprende la

more painful than the fact that the Hungarian (via England) director Zoltán Korda had to get his actors Canada Lee (who died a year after the premiere of the film, aged 45) and a young Sidney Poitier to South Africa through the ruse of a "domestic servant" work permit?

There's a timely tribute to Berlin-born American filmmaker Michael Roemer featuring his documentary and fiction work, including his offbeat and highly enjoyable study of a small time Jewish mobster in The Plot Against Harry (filmed in 1969, unrealised until 20 years later). Thanks to the suggestions of Ronnie Chammah and the Harvard Film Archive's efforts, we'll also be screening his seminal work, Nothing but a Man (1964) in which Roemer, a Jewish immigrant himself, evokes "the insidious everyday experience of racism in the USA, now seen through the eyes of a Black man seeking work and a new start in his life."

In addition to the portrait of Eldridge Cleaver, an early leader of the Black Panther Party, in Black Panther (William Klein, 1970), one of the highlights of the year is the glorious Bushman (David Schickele, 1971), about a Nigerian student in late 1960s San Francisco. With a lucid approach to his cultural identity, the leading character moves in America's white intellectual circles and encounters the more covert face of racism before being deported. After his expulsion, the film dedicates its final 15 minutes – in Godardian style – to report on the actor playing the character who was deported in real life. This is first-rate cinema: bold, sincere and moving from beginning to end.

Sisters of Cinema

This year, the sisters of cinema have a strong presence on both sides of the camera. We would like to draw your attention to an eye-opening retrospective: the tribute to Suso Cecchi d'Amico, lovingly curated by her children. It is a family insight into a professional career comprising contributions to over 120 screenplays that infinitely enriched the golden age of Italian cinema and beyond. As the only female screenwriter in Italian cinema, she was a master of field research, studying ordinary people, and coming up with lines, situations and character sketches that stemmed from the daily realities she persistently observed and turned into words. She showed an immaculate understanding of the different shades of life, its agonies and its joys.

The retrospective on cinematographer and director Elfi Mikesch, presenting five of her directorial efforts, finds, in her own words, tangible visual representation for the dreams that deal with the impossible and the forbidden. Martin Koerber's selection takes us into her universe of striking images, dealing with "passion, power, love, pain and death."

Women also turn the camera on women. There's Antonia: A Portrait of the Woman (1974) by Judy Collins and Jill Godmilow, recalling the life and career of classical music conductor and pianist Antonia Brico. The literal sisters of cinema, Clara and Julia Kuperberg, have turned their camera on Dorothy Arzner in Une pionnière à Hollywood, a new documentary chronicling the amazing story of the great female auteur of classical

collaborazione a oltre 120 sceneggiature, ricchissimo contributo all'epoca d'oro del cinema italiano e non solo. Allora unica sceneggiatrice donna del cinema italiano, la d'Amico fu una maestra della ricerca sul campo, brava a capire e a conoscere la gente e a ideare dialoghi, situazioni e personaggi nati da una quotidianità insistentemente osservata e poi messa in parole. Mostrò una comprensione impeccabile delle diverse sfumature di un vivere fatto di gioie e di angosce.

La retrospettiva sulla direttrice della fotografia e regista Elfi Mikesch presenta cinque film da lei realizzati e offre – secondo le sue stesse parole – una tangibile rappresentazione visiva dei sogni che pertengono all'impossibile e al proibito. La selezione di Martin Koerber ci porta in un suggestivo universo di immagini che parlano di “passione, potere, amore, dolore e morte”.

Ma le donne puntano la loro macchina da presa anche su altre donne. *Antonia: A Portrait of the Woman* (1974), di Judy Collins e Jill Godmilow, rievoca la vita e la carriera della direttrice d'orchestra e pianista classica Antonia Brico. Le (vere) sorelle del cinema Clara e Julia Kuperberg hanno puntato la loro macchina da presa su Dorothy Arzner in *Une pionnière à Hollywood*, nuovo documentario sull'incredibile storia di una grande autrice della Hollywood classica che introdusse una serie di innovazioni nello studio system. Lee Grant, attrice spesso brillante, passa dietro la macchina da presa in *Down and Out in America* (1986) per indagare il devastante impatto delle politiche reaganiane sugli emarginati, mostrando un intenso impegno politico che non ha perso la sua attualità. Lo stesso impegno segnò la carriera della cineasta libanese Jocelyne Saab, che filmò tutti gli episodi salienti – rivoluzioni, guerre, atrocità – del Medio Oriente del Ventesimo secolo con brutale sincerità. Vedremo quest'anno il suo classico documentario del 1974, *Les Femmes palestiniennes*.

C'è poi da scoprire l'opera cinematografica dell'artista e filmmaker Joyce Wieland. Non è l'unica regista donna proveniente dal mondo della pittura. In *Un rêve plus long que la nuit* (1976), la scultrice e pittrice franco-americana Niki de Saint Phalle usa le immagini in movimento come nuovo mezzo d'espressione di sé. Ci sono poi registe donne che rivisitano e decostruiscono il lavoro delle loro controparti maschili: Chantal Akerman offre la sua ipnotica rivisitazione di *La donna che visse due volte* (1958) di Alfred Hitchcock in *La prigioniera (La Captive, 2000)*, che vedremo in versione restaurata.

Alcune sorelle del cinema dovevano essere sottratte all'ombra dell'abbandono e dell'oblio. La sezione dedicata alle dive russe del cinema muto italiano, frutto di una ricerca appassionata e di un meticoloso lavoro investigativo, è un'incursione in un mondo un tempo ritenuto scomparso per sempre. Il programma sulle grandi dive del muto, finora relegate a ipotetiche note a piè di pagina nei libri sui film perduti, testimonia il magnetismo incandescente di Diana Karenne, Helena Makowska, Thaïs Galitsky e Ileana Leonidoff.

Hollywood who brought a handful of innovations to the studio system. Lee Grant, often a brilliant actor, goes behind the camera in Down and Out in America (1986) to study the ruinous impact of Reagan era policies on marginalised people, demonstrating a fierce political commitment that remains relevant to this day. The same commitment existed through the entire career of the Lebanese filmmaker Jocelyne Saab who filmed all the key moments – revolutions, wars, atrocities – of the 20th century Middle East in her candid and brutally frank films. This year's programme features her classic 1974 film, Les Femmes palestiniennes.

Additionally, there is the cinematic work of the artist and filmmaker Joyce Wieland to discover. She is not the only female director from a painting background. In A Dream Longer Than the Night (Un rêve plus long que la nuit, 1976), the French American sculptor and painter Niki de Saint Phalle uses moving images as a new means of self-expression. Women filmmakers also revisit and deconstruct the work of their male counterparts as Chantal Akerman offers her hypnotising take on Alfred Hitchcock's Vertigo (1958) in The Captive (La Captive, 2000), to be shown in a restored version.

Some sisters of cinema had to be brought out of the shadow of neglect and forgetfulness. The section dedicated to Russian divas of silent cinema in Italy, the result of passionate research and precise detective work, is a foray into a world once deemed to be gone forever. This programme on the great female stars of silent days, previously confined to speculative footnotes in books about lost films, is testimony to the incandescent magnetism of Diana Karenne, Helena Makowska, Thaïs Galitsky and Ileana Leonidoff.

Sweet Little Sixteen

Sweet, maybe. But hardly little, the format revolutionised not only filmmaking (educational, industrial, journalistic, experimental, amateur, television) but also film viewing habits and the circulation of film history. It's the centenary of 16mm, first introduced by Eastman Kodak. This is a charming tribute as many members of a certain generation will have seen their first "projected" films, in schools, churches and community centres on 16mm. Karl Wratschko's selection, however, is not the type of cinema one might have seen in a mosque or a church, definitely not the trippy world of outsider Etienne O'Leary anyway. To complete the saga of sixteen, the programme presents the 16mm trailers of films now deemed lost, as well as abridged 16mm versions of the feature films originally shot in 35mm. If you feel life is too short, go and watch the 18-minute version of The Raven (1935), starring Boris Karloff and Bela Lugosi, in which the terror is more or less intact but the raven itself is missing.

Sweet Little Sixteen

“Sweet”, forse. “Little”, neanche un po’: fu il formato che rivoluzionò non solo la cinematografia (didattica, industriale, giornalistica, sperimentale, amatoriale, televisiva) ma anche le abitudini di visione e la circolazione del patrimonio cinematografico. Il 16mm, introdotto per la prima volta da Eastman Kodak, compie cent’anni. È uno splendido omaggio. Una certa generazione avrà visto i suoi primi film ‘proiettati’ così, in 16mm, nelle scuole, nelle chiese, nei centri ricreativi. Nella selezione curata da Karl Wratschko, tuttavia, troverete visioni poco adatte a chiese o moschee, come il mondo psichedelico dell’outsider Etienne O’Leary. Per completare la saga di questo formato, il programma presenta i trailer di film oggi perduti, nonché versioni condensate di lungometraggi originariamente girati in 35mm. Se pensate che la vita sia troppo breve, andate a vedere la versione di diciotto minuti di *The Raven* (1935), con Boris Karloff e Bela Lugosi: il terrore è più o meno intatto, ma manca proprio il corvo.

Le nostre storie del cinema

Nel 2020 un fotogramma di *Fino all’ultimo respiro* di Jean-Luc Godard è diventato il manifesto del nostro festival. Nel 2022 abbiamo proiettato il suo addio alla vita, distillato in uno sguardo in macchina sicuramente benevolo nel documentario *À vendredi, Robinson*. Se n’è andato due mesi dopo. Ci è sembrato quindi giusto invitarvi alla prima proiezione pubblica delle sue lezioni di cinema alla Concordia University di Montréal, risalenti alla fine degli anni Settanta, nelle quali offre riflessioni su cinema, economia, guerra, impegno politico e media.

Non abbiamo potuto fare a meno di pensare che Il Cinema Ritrovato, per molti versi, sia stata una versione dal vivo dell’opera più diretta di Godard sul cinema, *Histoire(s) du cinéma*: un sovrapporsi e accavallarsi di immagini, mentre storie parallele si intrecciano e si influenzano reciprocamente nei significati, con spirito lirico e lucidità analitica. Questo è ciò che Il Cinema Ritrovato cerca di fare con i suoi sei schermi, i due cinema all’aperto e i quasi 450 titoli distribuiti in più di 15 sezioni: vivere le *Histoire(s) du cinéma* in tempo reale.

Il Cinema Ritrovato è il luogo in cui immagini e idee s’incontrano. Benvenuti all’edizione 2023!

Our Histories of Cinema

In 2020, a still from Jean-Luc Godard’s Breathless became our festival poster. In 2022, we screened his sage farewell to life, distilled into an assuredly benign gaze into the camera in the documentary À vendredi, Robinson. Two months after our last edition, he was gone. Therefore, it seemed appropriate to invite you to the first public screening of his cinema lessons at the Concordia University in Montreal, dating back to the late 1970s, in which he offers reflections on filmmaking, economics, war, political commitment, and the media.

We couldn’t help thinking that Il Cinema Ritrovato, in many ways, has been a live version of his most direct film about cinema, Histoire(s) du cinéma, in which the images overlap and superimpose while parallel histories intertwine and affect each other’s meanings in a forensically lyrical spirit. This is what Il Cinema Ritrovato has been trying to do with six screens, two outdoor venues and nearly 450 titles spread across more than 15 strands: living Histoire(s) du cinéma in real time.

Il Cinema Ritrovato is where images and ideas collide. Welcome to our 2023 encounter!



EVENTI SPECIALI

Special Events



OMAGGIO A / TRIBUTE TO JOE DANTE



The Movie Orgy

THE MOVIE ORGY

USA, 1966-2009 Regia: Joe Dante

■ Scen., M., Prod.: Joe Dante, Jon Davison
■ DCP. D.: 275'. Bn e Col. Versione inglese / English version ■ Da: American Genre Film Archive ■ Restaurato nel 2022 da American Genre Film Archive in collaborazione con Joe Dante e Jon Davison, a partire dal 16mm originale / Restored in 2022 by American Genre Film Archive in collaboration with Joe Dante and Jon Davison, from the original 16mm

L'idea di realizzare *The Movie Orgy* risale all'inizio del 1966, quando Joe Dante frequentava il secondo anno presso il Philadelphia College of Art and Design. L'ispirazione venne dalla serie *Batman* del 1943, che era tornata alla ribalta con le proiezioni al Playboy Theater di Chicago cominciate nel luglio 1965. [...] Il 9 ottobre, poi, provò a sperimentare un formato diverso, raggruppando un'intera serie di quindici puntate in un'unica proiezione, che iniziava a

mezzanotte e durava fino alle cinque del mattino. *An Evening with Batman and Robin*, come fu soprannominata, divenne subito una hit. [...] Ispirato sia da *Batman* sia dal famoso *Notes on "Camp"* di Susan Sontag del 1964 [...] Dante decise di realizzare una "Camp Movie Night". Riuscendo a ottenere a noleggio la pellicola di un altro serial cinematografico d'epoca, *The Phantom Creeps* (1939, con Bela Lugosi), Dante realizzò uno spettacolo di sette ore inframmezzando bobi-

ne dei dodici episodi della serie con qualunque altro tipo di film disponibile che avesse colpito la sua immaginazione: spezzoni di lungometraggi, vecchi show e pubblicità televisive, film industriali, cartoni animati, ecc. Nacque in questo modo *The Movie Orgy*, che ebbe un successo straordinario. Per il primo anno lo spettacolo fu limitato a proiezioni occasionali nel campus del college. Il contenuto cambiava di volta in volta, a seconda dei film che Dante era riuscito a noleggiare, e anche il formato generalmente variava. Presto divenne uno spettacolo fatto con due proiettori, azionati quasi sempre da Dante e dal suo amico Jon Davison: si posizionava il lungometraggio principale nel primo proiettore e “quando iniziava la parte noiosa” entrava in azione il secondo proiettore con gli spezzoni “sostitutivi”. [...]

Orgy raggiunse l’apice del successo all’inizio degli anni Settanta, grazie alla proiezione in occasione del leggendario concerto rock tenutosi al Fillmore East Theater di New York. Un resoconto dello spettacolo fu pubblicato dal “New Yorker” all’interno della cronaca cittadina sul numero del 21 marzo 1970. [...]

L’opportunità offerta dall’articolo, in qualche misura inaspettata, di far conoscere a livello nazionale ciò che fino ad allora era stato essenzialmente un fatto “underground”, per non dire clandestino, “ci fece diventare paranoici”, afferma Dante, perché “non avevamo i diritti per nessuno dei film utilizzati!”

Howard Prouty, *Filmografia*, in *Hollywood Boulevard: Joe Dante e l’altro cinema indipendente*, a cura di Bill Krohn, Jonathan Rosenbaum, Olivares, 1999

What would ultimately become known as The Movie Orgy was conceived by Dante in early 1966, during his second year at the Philadelphia College of Art. The primary inspiration for its creation came from the then-popu-

lar revival screenings of the 1943 serial Batman, which had begun in July of 1965 at the Playboy Theater in Chicago... On 9 October, however, the theater decided to try a different format, unspooling the entire 15-chapter serial in a single screening. An Evening with Batman and Robin, as it was billed, was an immediate hit... Inspired directly by Batman, and influenced by Susan Sontag’s famous 1964 essay Notes on “Camp”, he decided to stage a “Camp Movie Night.” Securing a rental print of another vintage chapter play, The Phantom Creeps (1939), Dante proceeded to put on a seven hour show by interspersing reels of the 12-episode serial with whatever bits struck his fancy: pieces of features, old TV shows and commercials, industrial films, cartoons, etc. In this nascent form, The Movie Orgy was a smashing success. For its first year or so, the show was limited to occasional restagings on the Philadelphia campus. Its content changed with each running, as Dante gained access to additional films and generally experimented with the format; it soon developed into a two projector performance, usually put on by Dante and his friend Jon Davison. The main feature would be threaded up on the first projector, and “when the boring part started,” the other projector, with the “alternate” film pieces, would take over.

The Movie Orgy hit the big time early in 1970 with a screening at New York’s legendary rock concert venue, the Fillmore East, an account of which appeared in the 21 March 1970 issue of “The New Yorker”.

This somewhat unanticipated bit of nationwide publicity for what had, until then, been essentially an “underground” event, “made us paranoid,” says Dante, because “we didn’t own the rights to any of these films!”

Howard Prouty, in Joe Dante, a cura di Nil Baskar, Gabe Klinger, Österreichisches Filmmuseum/Synema, Wien 2014

GREMLINS

USA, 1984 Regia: Joe Dante

■ Scen.: Chris Columbus. F.: John Hora. M.: Tina Hirsch. Scgf.: James H. Spencer. Mus.: Jerry Goldsmith. Int.: Zach Galligan (Billy Peltzer), Phoebe Cates (Kate Beringer), Hoyt Axton (Rand Peltzer), Polly Holliday (signora Deagle), Frances Lee McCain (Lynn Peltzer), Judge Reinhold (Gerald), Dick Miller (Murray Futterman), Glynn Turman (Roy Hanson), Keye Luke (signor Wing), Scott Brady (sceriffo Frank). Prod.: Michael Finnell per Amblin Entertainment, Warner Bros. ■ DCP. D.: 106’. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles ■ Da: Warner Bros.

È paradossale che *Gremlins* [...] sia stato generalmente interpretato come il trionfo dello spielberghismo e insieme la sua antitesi, e che questa duplice percezione sia stata istantanea?

“Con me l’illogico diventa logico.” Così afferma Rand Peltzer (Hoyt Axton), l’inetto inventore-piazzista-papà, un Thomas Edison versione Mondo Bizarro che seguendo l’istinto entra in un negozio di chincaglierie di Chinatown e trova l’originale Mogwai, spupazzabile bestiola dagli occhi enormi cui viene presto dato il nome di Gizmo. In realtà il motto di Peltzer andrebbe letto al contrario. Semmai, le sue invenzioni per risparmiare tempo trasformano le nozioni più semplici in complete assurdità, proprio come Joe Dante, *mutatis mutandis*, può essere considerato il gremlin che ha mandato all’aria la macchina di Spielberg (non ancora chiamata DreamWorks). [...] Dante crea un’atmosfera accogliente di americanissima innocenza solo per il gusto di mettere in scena una dissacrazione adolescenziale o – come si addice al mondo post-*E.T.* – infantile. L’immagine chiave di *Gremlins* è quella in cui uno dei suoi mostri ripugnanti si soffia il naso sulle tende del salotto. È in atto qualcosa di primitivo. Già nel primo terzo del film, ancora vistosamente innocente, Dante



Gremlins

usa l'esplosione di uno spremiagrumi per inscenare un attacco escrementizio alla cucina immacolata della mamma; in seguito, la stessa mamma (Frances Lee McCain) è costretta a usare vari elettrodomestici come strumenti di (caoticissima) disinfestazione.

Non meno di *Alba rossa* o di *Ghostbusters*, *Gremlins* mette in scena un'invasione nemica da incubo. L'accostamento xenofobo tra bestiole infernali e stranieri è articolato lungo tutto il film (soprattutto da un tizio ossessionato dal declino dell'industria automobilistica americana), ma la gioiosa distruzione dei gremlins resiste a ogni interpretazione e va al di là del bene e del male. [...] Versione condensata di *The Movie Orgy*, *Gremlins* mescola *Il mago di Oz* (1939) e *La cosa da un altro mondo* (1951), *E.T.* (1982) e *L'invasione degli ultracorpi* (1956), *La vita è meravigliosa* (1946) e *Il pianeta proi-*

bito (1956), *Biancaneve e Non aprite quella porta* (1974), *Alien* (1979) e la sequenza dell'apprendista stregone di *Fantasia* (1940) – per menzionare solo i film che Dante cita esplicitamente.

J. Hoberman, *The Gremlins Franchise: Standing Spielberg on His Head*, in Joe Dante, a cura di Nil Baskar e Gabe Klinger, Österreichisches Filmmuseum/Synema, Vienna 2014

Is it a paradox that Gremlins... was widely understood as the simultaneous triumph of Spielbergism and its antithesis, and that this double apprehension was instantaneous?

"I make the illogical logical." So claims Rand Peltzer (Hoyt Axton), the feckless inventor-salesman-dad, a Bizarro World Thomas Edison, who, following his nose into a Chinatown novelty store, discovers the original cute and cuddly Keane-eyed Mogwai, soon to be known

as Gizmo. Really, the Peltzer motto is meant to be read in reverse. If anything, his time-saving inventions turn straightforward notions into utter nonsense just as Joe Dante, mutatis mutandis, may be considered the gremlin that put the kibosh on the (not yet named Dream-Works) Spielberg machine...

Dante creates an ambiance of cozy, all-American wholesomeness purely for the fun of staging an adolescent or – appropriate to the post-E.T. world – an infantile desecration. Gremlins' key image has one of its loathsome monsters blowing its snout on the living room drapes. There's something primal going on. Even during the movie's blatantly innocent first third, Dante uses an exploding juice squeezer to stage an excremental attack on Mom's spotless kitchen; later, Mom herself (Frances Lee McCain) is compelled to employ assorted kitchen appliances as instruments of (extremely messy) pest-control.

No less than Red Dawn or Ghostbusters, Gremlins is a nightmare of enemy invasion. The xenophobic notion of the infernal critters as foreigners is articulated throughout the movie (mainly by a guy obsessed with the decline of the U.S. automobile industry), but the gremlins' gleeful destruction is against interpretation and beyond good and evil...

A condensed version of The Movie Orgy, Gremlins is, at any given moment, merging The Wizard of Oz (1939) and The Thing from Another World (1951), E.T. (1982) and Invasion of the Body Snatchers (1956), It's a Wonderful Life (1946) and Forbidden Planet (1956), Snow White and The Texas Chainsaw Massacre (1974), or Alien (1979) and "The Sorcerer's Apprentice" sequence from Fantasia (1940) – to name only those films Dante explicitly acknowledges.

J. Hoberman, *The Gremlins Franchise: Standing Spielberg on His Head*, in Joe Dante, *edited by Nil Baskar and Gabe Klinger*, Österreichisches Filmmuseum/Synema, Wien 2014

GREMLINS 2: THE NEW BATCH

USA, 1990 Regia: Joe Dante

■ T. it. *Gremlins 2 – La nuova stirpe*.

Sog.: dai personaggi creati da Chris Columbus. Scen.: Charles S. Haas. F.: John Hora. M.: Kent Beyda. Scgf.: James H. Spencer. Mus.: Jerry Goldsmith. Int.: Zach Galligan (Billy Peltzer), Phoebe Cates (Kate Beringer), John Glover (Daniel Clamp), Robert Prosky (nonno Fred), Robert Picardo (Forster), Christopher Lee (Cushing Catetere), Haviland Morris (Marla Bloodstone), Dick Miller (Murray Futterman), Jackie Joseph (Sheila Futterman), Gedde Watanabe (signor Katsujii), Keye Luke (signor Wing). Prod.: Michael Finnell per Amblin Entertainment, Michael Finnell Production, Warner Bros. ■ DCP. D.: 106'. Col. Versione inglese con

sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles ■ Da: Warner Bros.

Un paio d'anni dopo mi hanno contattato dagli studios e mi hanno chiesto: "Ti va di fare un altro *Gremlins*?". Non credo proprio, ho detto. Così hanno cercato di farlo loro. Hanno speso un bel po' di soldi tentando diversi approcci, ma senza mai riuscire a capire cosa funzionasse nel primo film. Alla fine hanno ricontattato me e Mike Finnell, il produttore, e hanno detto: "La prossima estate vogliamo far uscire un altro *Gremlins*, se accetti ti lasciamo fare quello che vuoi". Quella promessa mi ha convinto a tornare all'ovile. Fare tutto quello che volevo in un film commerciale, con circa il triplo dei soldi del primo film, era molto allettante. [...] Mi hanno lasciato fare il film che volevo io, anche se in realtà non lo hanno capito. Per esempio, non riuscivano a capire perché volevo che i gremlin 'rompessero' la pellicola. Hanno detto: "Se ne andranno tutti". Ho detto: "No, non se ne andranno. È uno scherzo!". Nel corso degli anni ho scoperto che rompere la quarta parete è sempre più difficile. È diventato molto difficile essere brechtiani in modo esplicito. [...] Sia come sia, l'ho fatta franca e mi hanno lasciato fare il film, che per me era un film più personale.

Joe Dante, in Michael Sragow, *Interview: Joe Dante*, "Film Comment", 18 febbraio 2015

George Bush era presidente da diciotto mesi quando nel giugno 1990 uscì *Gremlins 2: The New Batch* [...] I tempi erano cambiati e la ruota stava girando. [...]

La recensione di Janet Maslin per il "New York Times" era intitolata *They're Back. (But Much Nicer)*: "Sono tornati. (Ma sono molto più buoni)". *Gremlins 2* "provoca solo raramente paura o disgusto" annunciava. Inoltre possedeva "molta più verve, intelligenza e buonumore del film su cui si basa". [...] Cos'era cambiato? Ri-

petto al suo progenitore, *Gremlins 2* era altrettanto rivoltante e violento, e perfino più cinico. (Il piccolo Gizmo si rivela un fan di Rambo.) I mostri-cattoli non si erano ravveduti – però invece di attaccare un'innocente città di provincia si accanivano sulla perfida Wall Street.

Di fatto, messi da parte i mostri, in *Gremlins* non c'era un cattivo (i cattivi eravamo noi); *Gremlins 2* invece assegnava all'avidò Clamp, un po' palazzinaro alla Donald Trump un po' barone dei media alla Ted Turner, il ruolo del (redimibile) cattivo dell'era reaganiana. [...]

Chi poteva resistere a quello che è forse il pezzo forte più elaborato di tutta l'opera di Dante – uno schermo pieno di gremlins che cantano *New York, New York*, disponendosi in coreografie alla Busby Berkeley o ballando la conga? Anziché rovinare la festa, le strategie autoriflessive di Dante non facevano che aumentare il divertimento. J. Hoberman, *The Gremlins Franchise: Standing Spielberg on His Head*, in Joe Dante, a cura di Nil Baskar e Gabe Klinger, Österreichisches Filmmuseum/Synema, Vienna 2014

The studio came to me a couple of years later and asked: "Do you want to make another Gremlins movie?" I said, I don't think so. They went off and tried to make their own Gremlins movie. They spent a quite a bit of money on a lot of different approaches, but they could never figure out what was working about the first picture. Eventually they came back to me and Mike Finnell, the producer, and said: "We want to put out another Gremlins movie next summer, and if you do it, we'll let you do whatever you want." That promise lured me back into the fold. To do anything you want on a studio movie, with approximately three times the money of the first movie, was pretty appealing... They let me make the movie I wanted to make, though they really didn't get it. For example, they just didn't understand why I wanted to have the gremlins "break" the film. They said: "Everyone will leave." I

said: "No, they're not going to leave. It's a joke!" I have found over the years that the process of breaking the fourth wall is more and more difficult. It's become very difficult to be Brechtian in any obvious way... Nonetheless, they let me get away with the movie, and for me it was a more personal movie.

Joe Dante, in Michael Sragow, Interview: Joe Dante, "Film Comment", 18 February 2015

George Bush was 18 months into his presidency when Gremlins 2: The New Batch was released in June 1990... The times had changed and the wheel was in spin...

The headline over Janet Maslin's "New York Times" review read, They're

Back. (But Much Nicer.) Gremlins 2 was "only rarely scary or disgusting," she announced. Additionally, it had "much more verve, cleverness and good humor than the film on which it is based"... What had changed? Compared to its progenitor, Gremlins 2 was just as yucky, equally violent, and even more cynical. (L'il Gizmo is revealed to be a Rambo fan.) The id-monsters had scarcely reformed – except rather than attack "innocent" Main Street they attacked perfidious Wall Street.

Indeed, id-monsters aside, Gremlins had no villain (the villain was us); Gremlins 2 posited the avaricious Clamp, part Donald Trump developer, part Ted Turner media baron, as its des-

igned (and redeemable) Reagan-era bad guy...

Who could resist what might be the most elaborate set piece in the Dante oeuvre – a screen full of gremlins singing New York, New York, appearing in Busby Berkeley formations, or dancing the conga? Rather than disrupt anyone's pleasure, Dante's self-reflexive strategies only added to the fun.

J. Hoberman, The Gremlins Franchise: Standing Spielberg on His Head, in Joe Dante, edited by Nil Baskar and Gabe Klinger, Österreichisches Filmmuseum/Synema, Wien 2014

OMAGGIO A / TRIBUTE TO ENRICO GHEZZI

GLI ULTIMI GIORNI DELL'UMANITÀ

Italia, 2022 Regia: enrico ghezzi, Alessandro Gagliardo

■ F.: Renato Berta. M.: Alessandro Gagliardo, enrico ghezzi. Mus.: Iosonouncane. Int.: enrico ghezzi, Aura Ghezzi, Adelchi Ghezzi (voce), Toni Servillo (voce). Prod.: Gabriele Monaco per Matango, Rai Cinema, Luce Cinecittà
■ DCP. D.: 196'. Bn e col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna

Il panorama delle vicende umane incontra l'uomo con la macchina da presa. Il suo campo da gioco non ha confini, la sua curiosità non ha misura. Personaggi, situazioni e luoghi si accampano nel vissuto di un'umanità che è al contempo colei che vede e la cosa vista. Ma cosa sono gli ultimi giorni di questa umanità? Sono già trascorsi? Sono adesso o da venire? Nell'attesa gli astronauti dell'Atalante, nei loro sogni prometeici, incontrano la propria immagine in una bolla d'ac-

qua. Il pilota spinge il suo bolide alla follia, in soggettiva, tra paura e desiderio. Lungo i tragitti dei piroscafi a mare aperto, una carezza, un affetto. Allo specchio, camera in mano, si verifica, certo sempre incertamente, la propria cattura dentro quella corta, troppo corta, unità di tempo. Ma quello che abbiamo imparato è che non c'è una durata. *Tutto quello che toccano diventa tempo, diventa azione, attesa e speranza*, ricorda Demetra all'umano affaccendarsi. Frammento di frammenti. Per compiere un gesto che sfugga la malinconia e la giochi in un movimento addirittura impossibile. Il teatro di Marte di Kraus non ha ancora aperto, eravamo occupati ad anarchiare. E questo dramma non può avere altro spettatore che l'umanità.

Nella prima pagina del diario di Franz Kafka, un appunto: "Gli spettatori impietriscono quando passa il treno".

Scorrono centinaia di ore di nastri. enrico ghezzi conversa con il filosofo Emanuele Severino: Non si pensa adeguatamente la frattura vera che

porta il cinema nella storia, quella che siamo abituati a pensare come storia dell'umanità. Il cinema è il primo momento in cui il mondo si rivede. Poi sappiamo che è finto, che è un trucco, che sono fotogrammi singoli, ma mentre la fotografia è un istante ghiacciato, col cinema rivediamo un cavallo, il mondo si rivede e questo di per sé è un avverarsi che non si pensa...

Cut.

"Se i tuoi occhi ti offendono, strapali!", ammonisce il predicatore.

The panorama of human events meets the man with the camera. His playing field has no boundaries, his curiosity has no measure. Characters, situations and places camp in the experience of a humanity that is simultaneously the one who sees and the thing seen. But what are the final days of this humanity? Have they already passed? Are they passing now or are they still to come? While waiting, the astronauts of the Atalante, in their Promethean in dreams, confront their image in a bubble of water. The pilot pushes his fireball to madness, subjectively, between fear and desire. Along

the paths of the open sea steamers, a caress, an affection. In the mirror, camera in hand certainly, though always uncertainly, your own take takes place in a short, a too short, unit of time. But what we have learned is that there is no duration. Everything they touch becomes time, action, expectation and hope, it's reminiscent of Demetra to the human hustle and bustle. A fragment of fragments. To make a gesture that escapes melancholy and play it in an even impossible movement. Kraus' Mars theater hasn't opened yet. We were busy "anarchiving". And this drama can have no other spectator than humanity.

On the first page of Franz Kafka's Diaries, a note: "The spectators freeze when the train passes". Hundreds of hours of tapes flow.

enrico ghezzi talks with the philosopher Emanuele Severino: We do not think adequately of the true fracture that brings cinema into history, what we are used to thinking of as the history of humanity. Cinema is the first time the world sees itself again. Then we know



Gli ultimi giorni dell'umanità

that it is fake, that it is a trick, that it is made of individual frames, but while photography is a frozen moment, with cinema we see a horse, the world sees itself again and this in itself is a material-

*isation that one does not contemplate...
Cut.*

*"If your eyes offend you, rip them out!"
warns the preacher.*

OMAGGIO A / TRIBUTE TO JONATHAN NOSSITER

LAST WORDS

Italia-Francia, 2020

Regia: Jonathan Nossiter

■ Sog.: dal romanzo *Mes derniers mots* (2015) di Santiago Amigorena. Scen.: Jonathan Nossiter, Santiago Amigorena. F.: Clarissa Cappellani. M.: Jonathan Nossiter, Davide Laporta. Scen.: Cristina Bartoletti, Matteo Monteduro, Francesco Bolognini, Massimiliano Petrini, Valerio Romano. Mus.: Tom Smail. Int.: Nick Nolte (Shakespeare), Kalipha Touray (Kal), Charlotte Rampling (Batk), Alba Rohrwacher (Dima), Stellan Skarsgård (Zyberski), Silvia Calderoni (Anna), Maryam d'Abo. Prod.: Donatella Palermo, Laurent Baujard, Serge Lalou, Jonathan Nossiter, Santiago Amigorena per

Stemal Entertainment, Paprika Films, Les Films d'Ici, Les Films du Rat, Rai Cinema ■ DCP. D.: 130'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *English version with English subtitles* ■ Da: Stemal Entertainment

È possibile un film utopico postapocalittico? Il mondo nel 2086. L'Europa è un deserto. Non c'è più natura. Solo lattine di cibo in polvere per gli ultimi sopravvissuti. Non c'è più cultura. Tranne qualche frammento di cinema sotto le macerie di ciò che rimane di Bologna. E i templi antichi ad Atene. Niente più socialità, neppure la memoria di una stretta di mano. Un mondo senza speranza? No! Grazie alle magiche risorse dell'immaginazione umana.

Last Words è un film che si confronta con il potere distruttivo delle catastrofi ecologiche senza perdere il coraggio della tenerezza e la gioia dello stare insieme per raccontarci delle storie. Urgenti.

Come l'ultimo uomo sulla Terra nel 2086: un giovane africano, l'ultimo africano. Impersonato dal non attore Kalipha Touray, un rifugiato gambiano che a sedici anni ha già assistito alla fine del mondo nella vita reale. Insieme al mitico attore Nick Nolte – che interpreta un regista d'altri tempi –, nel film riscoprirà il cinema. E dunque il senso della vita: il piacere di stare insieme (dopo una lungo periodo di isolamento), l'amore per la cultura (dopo anni di barbarie), per la bellezza



Last Words

(dopo tanto orrore). Soprattutto riscoprono l'importanza di mantenere viva la memoria. Perché, alla fine del mondo, tutto diventa importante. Come l'ultima gravidanza sul pianeta, portata avanti dall'iconica e venerabile Charlotte Rampling, una donna baltica di incerte origini. E dal futuro altrettanto incerto. O gli atti di eroismo – o follia – del medico polacco Stellan Skarsgård.

I personaggi di Kalipha e Nick, nel loro epico viaggio verso Atene, portano con loro l'ultimo proiettore per condividere la gioia del cinema, e i pezzi per costruire l'ultima cinepresa. L'ultimo home-movie. L'ultima testimonianza degli ultimi atti della specie. Ad Atene scoprono anche il laboratorio-giardino di Alba Rohrwacher, che cerca di far rinascere la natura e salvare l'umanità, prima che tutti muoiano a causa di un virus. *Last Words*. Un film di fantascienza postapocalittico o una rappresentazione dell'ultima chance che oggi l'umanità ha oggi di sopravvivere?

Jonathan Nossiter

Is a post apocalyptic utopian film possible? The world in 2086. Europe is a vast desert. There is no more nature. Only powdered nutrients in tin cans for the last survivors. There is no more culture. Only a few film fragments under the rubble of what's left of Bologna. And a few ancient Greek temples left standing in Athens. There is no more society. Not even the memory of a handshake. Is this a hopeless world? No... thanks to the magic of the human imagination.

Last Words is a film that confronts our species-threatening ecological catastrophes without losing the courage of tenderness or the joy of being together to tell each other stories. Urgent ones.

Like the last person on earth in 2086: a young African. The Last African. Embodied by the non actor Kalipha Touray, Gambian refugee at the age of 16 who has already seen the end of the world in real life. Together with legendary actor Nick Nolte who plays a former film director from a by-gone age, their characters rediscover cinema. And the sense of living. The joy of being together (after enforced solitude), the joy of culture (af-

ter so much barbarity), the joy of beauty (after so much ugliness). Above all, they rediscover the need to bear witness. Because at the end of the world everything is important. Like the last pregnancy on earth, which belongs to the venerable Charlotte Rampling, playing a Baltic woman of unknowable origins. But also an unknowable future. Or the acts of heroism – or folly – of Polish doctor Stellan Skarsgård.

The characters of Kalipha and Nick bring with them on their epic journey to Athens the last film projector on earth – to share the joy of cinema – and the pieces to build the last movie camera. The last home movie. The last witness to the last acts of our species. In Athens they also find the laboratory-garden of Alba Rohrwacher, seeking to reboot nature and save humanity before everyone dies off from a coughing virus.

Last Words. A post apocalyptic science fiction or a vision of humanity's last chance today?

Jonathan Nossiter



All the Beauty and the Bloodshed

ALL THE BEAUTY AND THE BLOODSHED

USA, 2022 Regia: Laura Poitras

■ F.: Nan Goldin. M.: Amy Foote, Joe Bini, Brian A. Kates A.C.E.. Mus.: Soundwalk Collective. Prod.: Howard Gertler, John Lyons, Nan Goldin, Yoni Golijov, Laura Poitras per Participant, HBO Documentary Films ■ DCP. D.: 117'. Versione inglese con sottotitoli italiani / English version with Italian subtitles ■ Da: I Wonder Pictures

È la storia epica ed emozionante dell'artista e attivista di fama internazionale Nan Goldin, raccontata attraverso diapositive, dialoghi intimi, fotografie rivoluzionarie e rari filmati, della sua battaglia per ottenere il riconoscimento della responsabilità

della famiglia Sackler per le morti di overdose da farmaco. Diretto dal regista premio Oscar Laura Poitras (*Citizenfour*), il film intreccia il passato e il presente di Goldin, l'aspetto profondamente personale e quello politico, dalle azioni del P.A.I.N. presso rinomate istituzioni artistiche alle immagini di amici e colleghi catturate da Goldin, passando per la devastante *Ballad of Sexual Dependency* e la leggendaria mostra sull'AIDS *Witnesses: Against Our Vanishing* del 1989, censurata dal National Endowment for the Arts.

La storia inizia con P.A.I.N., un gruppo da lei fondato per indurre i musei a rifiutare i fondi Sackler, togliere lo stigma alla dipendenza e promuovere strategie di riduzione del danno. Ispirato da Act Up, il gruppo

ha orchestrato una serie di proteste atte a denunciare i Sackler e i crimini della Purdue Pharma, produttrice dell'ossicodone. Al centro del film campeggiano le opere d'arte di Goldin *The Ballad of Sexual Dependency*, *The Other Side*, *Sisters, Saints and Sibyls* e *Memory Lost*. In queste opere, Goldin ritrae gli amici rappresentandoli con bellezza e cruda tenerezza. *All the Beauty and the Bloodshed* ha vinto il Leone d'Oro alla 79^a Mostra del Cinema di Venezia.

Il processo di realizzazione di questo film è stato profondamente intimo. Nan e io ci incontravamo a casa sua nei fine settimana e parlavamo. All'inizio sono stata attratta dalla storia terrificante di una famiglia miliardaria che ha consapevolmente creato un'epidemia e ha suc-

cessivamente versato denaro ai musei, ottenendo in cambio detrazioni fiscali e la possibilità di dare il proprio nome a qualche galleria. Ma mentre parlavamo, ho capito che questa era solo una parte della storia che volevo raccontare, e che il nucleo del film è costituito dall'arte, dalla fotografia di Nan e dall'eredità dei suoi amici e della sorella Barbara. Un'eredità di persone in fuga dall'America.

Laura Poitras

An epic, emotional and interconnected story about internationally renowned artist and activist Nan Goldin told through her slideshows, intimate interviews, ground-breaking photography, and rare footage of her personal fight to hold the Sackler family accountable for the opioid crisis.

Directed by Academy Award winning filmmaker Laura Poitras (Citizenfour),

*the film interweaves Goldin's past and present, the deeply personal and urgently political, from P.A.I.N.'s actions at renowned art institutions to Goldin's photography of her friends and peers through her epic *The Ballad of Sexual Dependency* and her legendary 1989, NEA-censored AIDS exhibition, *Witness: Against Our Vanishing*.*

*The story begins with P.A.I.N., a group Goldin founded to shame museums into rejecting Sackler money, destigmatize addiction and promote harm reduction. Inspired by *Act Up*, they orchestrated protests to call attention to the toxic philanthropy of the Sackler family, whose company, Purdue Pharma, ignited the opioid epidemic with its blockbuster drug, OxyContin.*

*At the core of the film are Goldin's art works *The Ballad of Sexual Dependency*; *The Other Side*; *Sisters, Saints**

*and *Sibyls*; and *Memory Lost*. In these works, Goldin captures her friendships with beauty and raw tenderness. All the *Beauty and the Bloodshed* won the Golden Lion at the 79th Venice Film Festival.*

The process of making this film was deeply intimate. Nan and I met on weekends in her living room and talked. I was first drawn to the present-day horror story of a billionaire family knowingly creating an epidemic, and then funneling money into museums in exchange for tax write-offs and naming galleries. But as we talked, I realised this was only one part of the story I wanted to tell, and that the core of the film is Nan's art, photography, and the legacies of her friends and sister Barbara. A legacy of people escaping America.

Laura Poitras

OMAGGIO A / TRIBUTE TO RUBEN ÖSTLUND

THE SQUARE

Svezia-Germania-Francia-Danimarca,
2017 Regia: Ruben Östlund

■ Scen.: Ruben Östlund. F.: Fredrik Wenzel. M.: Jacob Secher Schulsinger, Ruben Östlund. Scgf.: Josefin Åsberg. Int.: Claes Bang (Christian), Elisabeth Moss (Anne), Dominic West (Julian), Terry Notary (Oleg), Christopher Læssø (Michael), Lise Stephenson Engström (Lise), Lilianne Mardon (Lilly), Marina Schiptjenko (Elna), Annica Liljeblad (Sonja), Eliandro Edouard (il bambino). Prod.: Philippe Bober, Erik Hemmendorff per Plattform Produktion AB ■ DCP. D.: 152'. Col. Versione svedese, inglese e danese con sottotitoli italiani / *Swedish, English and Danish version with Italian subtitles* ■ Da: Teodora Film

Nulla sembra affascinare lo sceneggiatore e regista Ruben Östlund più del ciclo vitale di una decisione sbagliata. All'inizio del suo nuovo film *The Square*, vincitore della Palma d'O-

ro al Festival di Cannes, l'agiato curatore museale Christian (Claes Bang) decide di raddrizzare un torto percepito: il furto del suo cellulare. [...] *The Square* smaschera la supponenza e le idee stantie sulla buona educazione che spingono persone apparentemente rispettabili a momenti di follia. [...]

Il 'quadrato' che dà il titolo al film è una nuova installazione artistica, un semplice confine fisico (quattro metri per quattro) [...]. È un'opera d'arte che chiede perché uno spazio simile debba esistere, perché sia così penosamente piccolo, e come si possano condividere "diritti e doveri" quando le disparità razziali, sociali e di genere sono così vergognosamente evidenti nella società occidentale. Sebbene Christian sia interessato a queste domande, nella sfera personale sembra smarrito come chiunque altro, e inesplica da una zona grigia morale all'altra.

La genialità della scrittura di Östlund, nella sua attenta organizzazione

delle scene salienti, è che non invita mai il pubblico a mettersi comodo e a ridere del ridicolo. Vuole che gli spettatori si identifichino con i personaggi – che si rispecchino nella loro frustrazione e nel loro processo decisionale talvolta insolito, e nella tendenza di Christian a offendere anche quando si sforza di fare l'esatto contrario. [...]

Perché certi comportamenti diventano automaticamente più accettabili se fanno parte di una performance, e dove sta il confine tra rappresentazione e accettazione? [...] Östlund non è interessato a fornire risposte nette (o risposte tout court), ma pone le domande abilmente e con gusto.

The Square potrebbe sembrare a sua volta una performance artistica, soprattutto perché la sua storia è inconcludente e rimbalza in varie direzioni inseguendo i temi che più intrigano Östlund. Ma il film funziona perché non dà l'impressione di essere una provocazione fine a se stessa; ogni

scelta esasperante si evolve in un modo che gli spettatori possono comprendere, anche se strappa loro delle smorfie. *The Square* è cupo e divertente, ma anche onesto e rinfancante nella sua assurdità, ed è per questo che ho continuato a ripensare a tutti i suoi intricati scenari anche mesi dopo averlo visto. David Sims, "The Atlantic", 24 ottobre 2017

Nothing seems to fascinate the writer and director Ruben Östlund more than the life cycle of a bad decision. Early on in his new film The Square, which won the Palme d'Or at this year's Cannes Film Festival, the well-to-do museum curator Christian (Claes Bang) takes it upon himself to right a perceived wrong: the theft of his cellphone... The Square goes on to poke further at the bubbles of entitlement and stuffy notions of politeness that guide supposedly upstanding folk into moments of madness...

The "square" of the film's title is a new art installation, a simple physical border (four meters by four meters)... It's a piece of art asking why such a space should need to exist, why it would be so painfully small, and how one would even share "rights and obligations" when gender, racial, and class disparities are so shamefully apparent in Western society? Though Christian is interested in these questions, in his personal life he seems as



The Square

lost as anyone, stumbling from one moral gray area to the next.

The genius of Östlund's writing, and his careful staging of each major set piece, is that he's never inviting the audience to sit back and simply laugh at the ridiculousness. He wants viewers to identify with the characters – to see themselves in their frustration and sometimes peculiar decision-making, and in Christian's propensity to offend even when he's striving to do just the opposite... Why is some behavior automatically more acceptable if it's part of a performance, and where does the line between depiction and endorsement fall? [...] Östlund isn't interested in providing clean (or any) answers but poses the questions with skill and relish.

The Square could easily feel like a piece of performance art itself, particularly because its story is so aimless, bouncing in different directions in pursuit of the themes that most intrigue Östlund. But the film works because it doesn't come off as empty provocation; every maddening choice evolves in ways viewers can understand, even if they're grimacing as they watch. The Square is darkly amusing, but it's also bracingly honest in its absurdity, and that's what kept me coming back to each one of its wonderfully knotty scenarios even months after seeing it. David Sims, "The Atlantic", 24 October 2017

ZEFFIRELLI 100

HAMLET

USA-Francia-Regno Unito, 1990
Regia: Franco Zeffirelli

■ T. it.: *Amleto*. Sog.: dalla tragedia omonima (1603) di William Shakespeare. Scen.: Christopher De Vore, Franco Zeffirelli. F.: David Watkin. M.: Richard Marden. Scgf.: Dante Ferretti. Mus.: Ennio Morricone. Int.: Mel Gibson (*Amleto*), Glenn Close (*Gertrude*), Alan Bates (*Claudius*), Paul Scofield (*il fantasma*),

Ian Holm (*Polonio*), Helena Bonham-Carter (*Ofelia*), Stephen Dillane (*Orazio*), Nathaniel Parker (*Laerte*). Prod.: Dyson Lovell per Icon Productions ■ 35mm. D.: 135'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Park Circus

Per *Amleto* avevo bisogno di un'icona nuova e sorprendente per il giovane pubblico. [...] Mel Gibson, noto per i suoi film d'azione, era la scelta meno

ovvia e più ardita. Mi era piaciuto sin dai tempi di *Gli anni spezzati*. Aveva iniziato la carriera in Australia come attore di teatro. Aveva anche recitato *Romeo*, e in seguito mi disse di avere considerato il mio film come una delle tappe decisive nella sua formazione di attore. [...] Questa tragedia è stata spesso presentata come la summa dell'esistenzialismo, gravandola di ogni genere di complicazioni filosofiche. Io volevo ritornare alle fonti originali:

gelosia e vendetta. Shakespeare aveva scritto un vero e proprio dramma storico, molto ricco, intricato ed emozionante: l'assassinio di un re per mano di suo fratello, con la complicità della regina, poi scoperto dal figlio della vittima. Era una tragedia di vendetta, una saga familiare raccontata come una grande storia epica, piena di fatti e di azione. Ecco cosa, in origine, aveva inchiodato il pubblico del Globe Theatre a seguire *Amleto* per cinque ore.

La preparazione di *Amleto* durò più di un anno [...]. Ogniqualvolta mi metto a lavorare su una cosa nuova, è come se un'altra vita venisse creata. E benché ogni allestimento teatrale e cinematografico sia diverso, con le proprie qualità e caratteristiche, tutti provengono dallo stesso serbatoio della mia cultura, esperienza, intuizione e ricerca. Vedevo Amleto non come un principe introverso, ma piuttosto come un giovane ambizioso, estremamente intelligente e cinico, allevato per essere un aristocratico 'superuomo', il migliore in tutte le discipline. Sempre al massimo della tensione, sempre desideroso di spingersi oltre un traguardo che non riusciva nemmeno a individuare chiaramente. Gibson era perfetto per la parte, nel modo in cui io intendevo riportare in vita il personaggio.

Franco Zeffirelli, *Autobiografia*, Mondadori, Milano 2006

For Hamlet, I needed a new and unexpected icon to entice young audiences... Mel Gibson, who was known for his action films, was the most daring and unlikely of choices. I had liked him ever since Gallipoli. He had begun his career as a stage actor in Australia. He had also played Romeo and later told me that he considered my film one of the most decisive moments in his formation as an actor... This tragedy has often been presented as the ultimate example of existentialism, weighing it down with all sorts of philosophical implications. I wanted to return to the original source: jealousy and vengeance. Shakespeare



Hamlet

wrote a real historical drama, which is very rich, intricate and moving: the murder of a king by his own brother, with the complicity of the queen, that is later discovered by their son. It was a tragedy about vengeance, a family saga narrated like an epic piece of history, packed with events and action. This is what originally riveted audiences at the Globe Theatre, making them sit through five hours of Hamlet.

The preparation for Hamlet lasted over a year... Every time I start working on something new, it is as if I am creating a new life. And even though every piece of theatre or cinema is differ-

ent, with its own unique qualities and characteristics, they are all drawn from the same well: my culture, experiences, intuitions, and research. I saw Hamlet not as an introverted prince, but rather as an ambitious, cynical and very intelligent young man who had been raised to be an aristocratic "superman", the best at everything. He was wound tightly, always wanting to go further, to break through boundaries that he was not even fully conscious of. Gibson was perfect for the part and the way that I wanted to bring the character back to life.
Franco Zeffirelli, *Autobiografia*, Mondadori, Milan 2006



LA MACCHINA DEL TEMPO

The Time Machine



IL SECOLO DEL CINEMA: 1903

Century of Cinema: 1903



Programma a cura di / Programme curated by
Mariann Lewinsky e Karl Wratschko
Note di / Notes by **Bryony Dixon, Mariann Lewinsky,
Stéphanie Salmon e Karl Wratschko**

La serie *Cento anni fa* ebbe inizio vent'anni fa, nel 2003, quando Tom Gunning presentò cinquantacinque film del 1903 in una sezione intitolata *Il primo grande anno del cinema*. Il nostro attuale titolo, *Il secolo del cinema: 1903*, non è molto più originale. *Stupiscimi!* o *Il grande esperimento* sarebbero forse stati più appropriati; l'assertivo *I migliori anni della storia del cinema*, quantomeno corretto.

Eccoci allora di nuovo qui, al 1903, ma per dirla con Eraclito, non ci si può immergere due volte nella stessa visione. Dei sessantaquattro titoli nei nostri sei programmi solo dodici sono stati mostrati nel 2003, ed è probabile che più o meno la stessa percentuale di spettatori che erano (o avrebbero potuto essere) presenti a quelle proiezioni saranno seduti tra il pubblico del 2023. Inoltre, quel che non è cambiato nella situazione generale, è che i film d'inizio Novecento rimangono uno dei capitoli più sottovalutati e meno conosciuti della storia del cinema, e per questo il Cinema Ritrovato continua a offrire l'opportunità di scoprirli.

Film? O dovremmo piuttosto chiamarli *vedute* o *quadri*, le parole che si usavano nel 1903 per indicare i singoli brevi elementi d'un programma composito, evidenziando così la fondamentale differenza rispetto al cinema che verrà?

La nostra intenzione è quella di liberare tanto i film del 1903 quanto il pubblico del 2023 da ogni obbligo didattico, e quel che raccomandiamo agli spettatori è una volontaria sospensione dell'abitudine alla visione del cinema classico. Cerchiamo di apprezzare questi film nella loro radicale differenza, godiamoci la tregua da ogni coerenza narrativa e psicologica, lasciamoci gioiosamente stupire. Anticipando anni ormai prossimi, quando, intorno al 1907, il cinema raggiungerà una propria meravigliosa identità estetica – poi destinata a sua volta ad andare perduta.

In omaggio al primo curatore di questa sezione, concludiamo con un estratto da una recente intervista a Tom Gunning: "Credo che il merito del convegno di Brighton del 1978 sia stato quello di mettere il cinema delle origini sotto gli occhi di noi tutti, e correggere l'idea che prima di Griffith non c'era stato nulla di rilevante e i film delle origini erano per così dire una noia. Invece lì scoprimmo che quei film erano straordinariamente interessanti. Avevano uno stile non narrativo, che [...] implicava una nuova riflessione sul rapporto con lo spettatore, una nuova riflessione sullo spazio; tutta una serie di cose che erano radicalmente diverse e [...] un approccio alternativo, non focalizzato sulla narrazione. Christian Metz pretende che il cinema sia per sua stessa natura un'arte narrativa. Per Metz, non si tratta nemmeno di un punto di vista teorico. È un dato incontestabile. Ed è proprio questa incontestabilità che allora venne sfidata, una sfida a cui la stessa storia del cinema ci autorizzava".

I programmi presentati in questo catalogo potrebbero subire variazioni.

The Cento anni fa series started 20 years ago, in 2003, when Tom Gunning presented 55 films from 1903, in a section called The First Great Year of Cinema. Our bland title Century of Cinema: 1903 is no better. Surprise me! or The Big Experiment would be apposite; the claim Best Years of Film History at least correct.

And now we are again there, in 1903, but as Heraclitus might say, you can't step into the same screening twice. Of the 64 titles in our six programmes, only 12 are repeats from 2003. About the same proportion of people who have not or have attended the 2003 series will probably be present in the 2023 audience. Moreover there is no change in the general situation that cinema from the beginning of the last century remains one of the most underrated and unknown chapters in film history, so Il Cinema Ritrovato continues to offer the opportunity to see films from that period.

Films? Should we not rather talk of "views" or "pictures", the expressions used in 1903 for a single short item in a combined programme, to emphasise the fundamental difference between these and a later type of cinematographic entertainment?

Our mission is to set the films of 1903 and the audiences of 2023 free from didactical duties and we recommend spectators to willingly suspend the habits of immersive film viewing. Admire the radically different films of 1903, enjoy the respite from psychological and narrative coherence, be happy to be surprised. And look forward to the future years of cinematography coming into its own in an admirable aesthetic identity around 1907 – which subsequently gets lost again.

In tribute to the previous curator of the 1903 series, we conclude with an excerpt from a recent interview with Tom Gunning: "I guess the significance of Brighton [the FIAF conference in 1978] was putting early cinema on the map and correcting the attitude that, basically, before Griffith there was not much of interest and that early cinema was kind of boring. Yet we found that, on the contrary, it was very, very exciting... There was a kind of non-narrative style, which... had a different attitude towards what the relationship to the viewer was, towards what space was; a whole series of things that were radically different and... an alternative approach not focused on telling a story. Christian Metz assumes cinema is a narrative art by its very nature... For Metz, this wasn't even a theoretical claim. It was an assumption. And it was that type of assumption that was challenged, a challenge that we felt film history gave us the right to make."

Please note that there may be some small changes to the published programmes.

Mariann Lewinsky and Karl Wratschko

MOVIMENTO E TRASFORMAZIONE MOVING AND TRANSFORMING



Le Cake-Walk infernal

Il movimento è la quintessenza del cinema. Nel 1903 la società dei fratelli Lumière, che aveva inventato l'apparecchio capace di registrare il movimento, era ancora attiva nella produzione di film, ma la sua parabola volgeva al termine. Le vedute fatte d'una sola ripresa cominciavano a sembrare vecchie al pubblico contemporaneo. Non così a noi: alcune delle *vues* Lumière girate nel 1903 hanno ancora la bellezza mozzafiato dei primi tempi, e gli operatori catturano il movimento andando dritti all'essenza del fare cinema. Con i film a trucchi, trasformazioni e sostituzioni del mago Gaston Velle la società Lumière cercò di tenersi al passo con Pathé e Georges Méliès, ma il successo fu moderato. Velle nel 1903 migrò alla Pathé (cfr. il suo *Les Métamorphoses du Roi de pique*, nel programma *Pathé: Séries de production*), dove negli anni successivi avrebbe diretto incantevoli *féeries*. Al

contrario Méliès, maestro dei trucchi e delle trasformazioni, nel 1903 era al culmine della sua carriera: dopo il successo di *Les Aventures de Robinson Crusoe* e di *Le Voyage dans la lune*, girati nel 1902, alzò ancora l'asticella realizzando la più ambiziosa produzione della Star Film, la *féerie* *Le Royaume des fées*. Ancora una volta la gamma di panorami scorrevoli, modellini, effetti pirotecnici, arresti con sostituzione e sovrimpressioni è semplicemente formidabile. (Il film venne distribuito in copie colorate a mano, e a differenza che in molti altri casi, possiamo ancora godere di questo miracolo cinematografico a colori). Méliès amava la danza, e le scene di danza nei suoi film comunicano velocità, movimento ed euforia. Persino all'inferno le gambe si muovono vorticosamente al ritmo del *cake-walk*, il ballo che faceva furore nel lontano e presente 1903.

Mariann Lewinsky e Karl Wratschko

*Movement is the quintessence of cinematography. In 1903 the company run by the Lumière brothers who had invented the device able to record movement, was still active in film production but entering into its final phase. The one-shot views started to look old-fashioned to contemporary audiences. But never to us; some of the Lumière views shot in 1903 have the same breathtaking beauty as those from the first years, with the cameramen able to capture movement in an essential way of making movies. With studio work and trick films by magician Gaston Velle relying on transformation and substitution, the Lumière company struggled to keep up with Pathé and George Méliès. In 1903 Velle moved on to Pathé (see his *Les Métamorphoses du Roi de Pique* in the programme *Pathé: Séries de production*) where in the coming years he would direct some ravishing *féeries*. Méliès on the other hand, master of tricks and transforma-*

tions, was at his peak in 1903, and after the success of *Les Aventures de Robinson Crusoe* and *Le Voyage dans la lune* in 1902 raised the bar even higher, creating the most ambitious *Star Film* production to date, the féerie *Les Royaume de fées*. His range of special effects, including rolling panoramas, miniature models, pyrotechnics, substitution splices and superimpositions is amazing. The film was distributed in hand-coloured prints, and unlike many other cases, we can still experience this cinematic miracle in colour. Moreover, Méliès also loved dance and used dance scenes in his films to convey speed, movement and euphoria. Even in hell the dancing feet can't stay still, in a *Cake-Walk*, the dance craze of the moment in 1903.

Mariann Lewinsky and Karl Wratschko

Panorama of Tivoli, Showing Seven Falls

USA, 1903

■ Prod.: Edison Manufacturing Co. ■ DCP (da una copia 16mm realizzata a partire da un paper print / from a 16mm print made from a paper print). D.: 1'. Bn ■ Da: Cineteca del Friuli per concessione di Library of Congress

[Saut du Mouton]

Francia, 1903

■ Prod.: Société A. Lumière et ses fils (n. 4085) ■ 35mm. L.: 15 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection Institut Lumière)

Planche à rainures

Francia, 1903

■ Prod.: Société A. Lumière et ses fils (n. 1398) ■ 35mm. L.: 17 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection Institut Lumière)

Naval Cadets on Training Ship

Regno Unito, 1903

■ 35mm. L.: 64 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

Descente dans la batterie

Francia, 1903

■ T. alt.: *Brest: École des mousques sur la "Bretagne". Descente*. Prod.: Société A. Lumière et ses fils (n. 1400) ■ 35mm. L.: 15 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection Institut Lumière)

King of Coins

Regno Unito, 1903 Regia: Alf Collins

■ T. alt.: *Conjuring Tricks*. Prod.: Gaumont-British ■ 35mm. L.: 24 m. D.: 1' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano / from a hand-coloured nitrate) ■ Da: BFI National Archive

Une scène à l'octroi

Francia, 1903 Regia: [Gaston Velle]

■ Prod.: Société A. Lumière et ses fils (n. 2008) ■ 35mm. L.: 30 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection Institut Lumière)

Chirurgie mécanique

Francia, 1903 Regia: [Gaston Velle]

■ Prod.: Société A. Lumière et ses fils (n. 2012) ■ 35mm. L.: 42 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection Institut Lumière)

Le Portrait spirite

Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

■ T. int.: *Spiritualistic Photographer*. Prod.: Star Film (n. 477-478) ■ DCP. D.: 2'. Bn ■ Da: Lobster Films

Le Mélomane

Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

■ Prod.: Star Film (n. 479-480) ■ DCP. D.: 4'. Bn ■ Da: La Cinémathèque française

[Chili: Valparaíso. Arrivée à cheval de M. Rodriguez: la "Zamacueca" - Déjeuner champêtre]

Francia, 1903

■ T. alt.: *Valparaíso: danses I-III*. Prod.: Société A. Lumière et ses fils (n. 4114) ■ 35mm. L.: 18 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection Institut Lumière)

Faust aux enfer

Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

■ T. alt.: *La Damnation de Faust*. Int.: Georges Méliès (il diavolo). Prod.: Star Film (n. 527-533) ■ 35mm. L.: 24 m. D.: 1' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano / from a hand-coloured nitrate) ■ Da: BFI National Archive

Le Cake-Walk infernal

Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

■ Int.: Georges Méliès (il diavolo). Prod.: Star Film (n. 453-457) ■ DCP. D.: 6'. Bn ■ Da: La Cinémathèque française

Il 1903 è un anno di transizione per la Pathé. Ferdinand Zecca era stato assunto nel 1901, mentre nel 1902 si era registrata un'impennata del fatturato. Le riprese nel nuovo teatro di posa, ammodernato nel corso dell'anno, si intensificano. L'utilizzo di pellicola negativa raddoppia, passando da 6.000 a 13.000 metri. Tutto ciò preannuncia la formidabile espansione del 1904.

La piccola squadra (Zecca, Causade, Legrand, Wentzel...) si rafforza con l'arrivo di Lucien Nonguet: "capocomparse [nei teatri di] Châtelet, Porte Saint-Martin e Ambigu, venne a offrire i suoi servizi e propose di girare *Napoléon* in vari *tableaux* fino all'incoronazione. Poiché quel film ebbe un gran successo, continuò a fornire scene in costume e con molte comparse", scriverà Zecca nei suoi ricordi per Maurice Bessy e Lo Duca. In effetti l'ex capocomparse passato al cinema è molto a suo agio quando si tratta di dirigere scene di massa, qualità che si ritroverà in Albert Capellani. Nonguet gira nel teatro di posa di Montreuil, dà il via alle riprese a Boulogne-sur-Mer e lavora per qualche tempo a Nizza. Il futuro regista Louis Gasnier lo assiste nel reclutamento degli attori e nell'acquisto delle sceneggiature. È possibile che Nonguet sostituisca temporaneamente Zecca durante le settimane che questi presumibilmente trascorre alla Gaumont. A novembre la Pathé assume Gaston Velle.

Nel 1903, come ha osservato Henri Bousquet nel suo *Catalogue Pathé de 1896 à 1906*, aumenta il numero delle *séries de production* (come allora si chiamavano i generi) e la loro denominazione si fa definitiva. Il catalogo conta una maggioranza di scene all'aperto, scene a trucchi, scene comiche e scene militari, qualche scena licenziosa e alcune attualità (spesso ricostruite e talvolta presentate nella serie delle scene storiche), scene di sport, di danza, d'acrobazia ma una sola *féerie*, *Le Chat*

botté (non in programma), e un solo titolo drammatico, *La Vie d'un joueur*. I film sono per lo più costituiti da una o due bobine di 20 metri (un minuto). Raramente superano i 45 metri. Lo spettacolo del cinema resta un'attrazione organizzata come un programma di varietà. Solo sette dei 137 film del nuovo catalogo sono più lunghi di 100 metri, come *Aventures de Don Quichotte* (430 metri) e *Marie-Antoinette* (145 metri), eccezionalmente girato a Versailles. Questi film narrativi sono composti da diversi *tableaux*, un tipo di produzione in cui Pathé si distingue.

Stéphanie Salmon

1903 was a year of transition. Ferdinand Zecca had been hired in 1901, and in 1902 turnover surged. From that point forward, the pace of production would accelerate in the new glass house studio which was modernised that year. Pathé increased its usage of negative film twofold, from 6,000 to 13,000 metres. All these developments paved the way for the extraordinary expansion of 1904.

The small team (Zecca, Causade, Legrand, Wentzel...) was reinforced by Lucien Nonguet. The latter, "in charge of the minor characters [at the theatres of] Châtelet, Porte Saint-Martin and Ambigu, came to offer his services and proposed to shoot Napoléon in several tableaux until the coronation. Since the film was met with great success, he continued to provide scenes with costumes and a multitude of extras," wrote Zecca in his notes for Maurice Bessy and Lo Duca. In fact, the former chief of extras who had moved on to make films was highly comfortable directing groups, a quality that was to be found in Albert Capellani's work. Nonguet would shoot at the Montreuil location, initiate the filming at the Boulogne-sur-Mer studio, and spend some time making films in Nice. Future director Louis Gasnier assisted him in recruiting actors and acquiring scripts.

It is possible that Nonguet temporarily replaced Zecca, who reportedly spent several weeks at Gaumont during the year. Meanwhile, in November, Gaston Velle joined the team.

In 1903, as Henri Bousquet noted in his Pathé Catalogue from 1896 to 1906, the number of séries de production (as genres were then called) was expanding and their titles were becoming definitive. The catalogue included mostly plein air and military scenes, trick films, comedies, a few saucy sketches, actualités (often reconstituted and sometimes presented in the historical scenes category), sport, dance and acrobatics, but just one féerie, Le Chat botté (Puss in Boots, not in the programme), and one drama, La Vie d'un joueur. Most films were contained on one or two 20-metre (one-minute) reels. Only a few of them were longer than 45 metres. Films were at this time still screened in the form of a variety show. A mere seven of the 137 items in the new catalogue were longer than 100 metres, such as Don Quixote (Aventures de Don Quichotte, 430 metres) and Marie-Antoinette (145 metres), exceptionally shot in Versailles. These narrative films contained several tableaux, a production characteristic that set Pathé apart.

Stéphanie Salmon

Marché à Agra

Francia, 1903

- Prod.: Pathé Frères (scène de plein air, n. 494) ■ 35mm. L.: 23 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn
- Da: La Cinémathèque française

Ramoneur et pâtissier

Francia, 1903

- Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 733) ■ 35mm. L.: 22 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn

■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection La Cinémathèque française)

Types de Français

Francia, 1903

■ Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 728) ■ 35mm. L.: 25 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn
■ Da: EYE Filmmuseum

Les Métamorphoses du Roi de Pique

Francia, 1903 Regia: Gaston Velle

■ T. it.: *Metamorfosi del re di picche*. Prod.: Pathé Frères (scène à trucs, n. 1024)
■ 35mm. L.: 54 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn
■ Da: Cineteca di Bologna

Une partie de canot

Francia, 1903

■ T. alt.: *Accidente náutico*. Prod.: Pathé Frères (scène à trucs, n. 731) ■ 35mm. L.: 24 m (incompleto, l. orig.: 64 m). D.: 1' a 18 f/s. Bn e Col. (da una copia nitrato imbibita / from a tinted nitrate print)
■ Da: Filmoteca Española (Colección Sagarmínaga)

Épopée napoléonienne: L'Empire (grandeur et décadence)

Francia, 1903 Regia: Lucien Nonguet

■ Prod.: Pathé Frères (scène historique, n. 983) ■ 35mm. L.: 125 m. D.: 7' a 16 f/s. Col. (da una copia nitrato imbibita / from a tinted nitrate print) ■ Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum



Types de Français



Les Métamorphoses du Roi de Pique

Le vieux marcheur

Francia, 1903

■ Prod.: Pathé Frères (scène grivoise, n. 827) ■ 35mm. L.: 37 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn
■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection Filmarchiv Austria)

Le Cake-Walk chez les nains

Francia, 1903

■ T. int.: *The Dwarf's Cake Walk*. Prod.: Pathé Frères (scène à trucs, n. 715)
■ 35mm. L.: 44 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn
■ Da: BFI National Archive



La Vie d'un joueur



Guillaume Tell

La Vie d'un joueur

Francia, 1903 Regia: Ferdinand Zecca

- Prod.: Pathé Frères (scène dramatique, n. 935) ■ 35mm. L.: 147 m. (incompleto, l. orig.: 170 m.). D.: 9' a 16 f/s. Bn.
- Didascalie tedesche / *German intertitles*
- Da: Cinémathèque royale de Belgique

Un voyage en pays de brigands

Francia, 1903

- Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 650) ■ 35mm. L.: 64 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn
- Da: Deutsche Kinemathek

Transformations spontanées

Francia, 1903

- Prod.: Pathé Frères (scène à trucs, n. 726) ■ 35mm. L.: 64 m. D.: 3' a 18 f/s. Bn
- Da: La Cinémathèque française

Guillaume Tell

Francia, 1903 Regia: Lucien Nonguet

- T. alt.: *William Tell*. Int.: Edmond Boutillon (Gessler). Prod.: Pathé Frères (scène historique, n. 997) ■ 35mm. L.: 13 m. D.: 1' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano / *from a hand-coloured nitrate*) ■ Da: BFI National Archive

Le Bébé gourmand

Francia, 1903

- Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 706) ■ 35mm. L.: 28 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn
- Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection Filmarchiv Austria)

CORRICK, NONGUET & NEUBRONNER

La Marvellous Corrick Family Entertainers era una compagnia di varietà, con base in Australia, formata dai neozelandesi Albert e Sarah Corrick e dai loro otto figli. Dal 1897 al 1914 girarono l'Oceania e il Sud-est asiatico con i loro spettacoli, stravagante multimediali fatte di numeri per voce e strumenti, danze, concerti di campanelle, sketch comici, letture poetiche e – precorrendo il karaoke – *singalong* su sfondo di lastre per lanterna magica. Sempre ansiosi di stare un passo oltre la concorrenza, i Corrick nel 1901 introdussero negli spettacoli un breve programma di film. Quando la famiglia si ritirò dalle scene, quelle pellicole vennero custodite nel garage di Sarah Corrick e più tardi donate al National Film and Sound Archive of Australia (NFSA); le copie in nitrato, sopravvissute in condizioni eccellenti, sono state sottoposte a restauro fotochimico nei primi anni Duemila e a restauro digitale nel 2021. La Collezione Corrick consiste di 135 titoli, in gran parte produzioni francesi degli anni 1904-1909, in molti casi copie uniche e molti in bellissimi colori, come un *Guillaume Tell* colorato a mano. I primi due titoli del nostro programma probabilmente apparivano negli spettacoli dei Corrick come parte della serie *Trip Round the World*.

Sembra che Lucien Nonguet abbia diretto o codiretto tutte le maggiori produzioni Pathé del 1903, tra cui i rifacimenti di *actualités* come i per-

duti *L'Assassinat de la famille royale de Serbie* o *La Mort du Pape Léon* e alcune notevoli *scènes historiques* quali il nostro *Guillaume Tell*, *Don Quichotte* ed *Épopée napoléonienne*. Gli ultimi due avevano una lunghezza originale di 430 metri, ben oltre venti minuti di durata; pare che *Don Quichotte* sia stato successivamente rieditato in una versione più breve di 230 metri, in bianco e nero.

Come intermezzo, abbiamo inserito due film amatoriali girati in Germania in 17,5mm da un certo Julius Neubronner, per ricordare che accanto alla storia ufficiale delle produzioni internazionali con la loro grande distribuzione, corre parallelo, da sempre, dalle origini, un filo di produzioni locali e personali. E chi mai esiterebbe, se dovesse scegliere tra Napoleone e Mr. Moren, il bancario ballerino?

Mariann Lewinsky e Karl Wratschko

The Australian-based Marvellous Corrick Family Entertainers were a variety act comprised of New Zealanders Albert and Sarah Corrick and their eight children. From 1897 to 1914 they toured Australasia and South-East Asia. Their two-hour shows were a multimedia extravaganza of vocal and instrumental pieces, bell-ringing, dancing, comedy sketches, poetry recitals and – a precursor to karaoke – singalongs using illustrated lantern slides. Keen to stay ahead of the competition, in 1901 the Corricks introduced a short film pro-

gramme into their show. After the family ceased touring their film stock was stored in Sarah Corrick's garage and later donated to the National Film and Sound Archive of Australia (NFSA); the nitrate prints have survived in excellent condition and were restored photochemically in the early 2000s (and again digitally in 2021). The Corrick Collection comprises 135 titles with an overwhelming majority of French productions from the years 1904-1909, many of them unique prints and many of them beautifully coloured, such as the hand-coloured Guillaume Tell. The two first items in our programme probably featured in the Corrick show as part of the Trip Round the World film series.

Lucien Nonguet appears to have directed or co-directed all of the biggest Pathé productions of 1903, among them re-enactments of actualities such as the lost L'Assassinat de la famille royale de Serbie or La Mort du Pape Léon and several impressive scènes historiques such as Guillaume Tell, Don Quichotte and Épopée napoléonienne. The latter two were originally 430 metres long, well over 20 minutes; Don Quichotte subsequently seems to have been re-edited in a shorter 230 metres version in black and white.

We have inserted as an intermezzo, two amateur films shot in Germany by one Julius Neubronner on 17.5mm as a reminder that in parallel to the official history of international production companies with their worldwide distribution



Japonaises prenant le thé

there runs a thread of private and local film, always, from the very beginning. Would you hesitate if you had to choose between Napoleon and Mr. Moren, the dancing bank employee?

Mariann Lewinsky and Karl Wratschko

Japonaises prenant le thé

Francia, 1903

- T. alt.: *A Japanese Tea House*. Prod.: Pathé Frères (scène de plein air, n. 487)
- 35mm. L.: 15 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn
- Da: National Film and Sound Archive of Australia (Corrick Collection #113)

[Singapore]

Regno Unito, 1903

- Prod.: Charles Urban Trading Company
- 35mm. L.: 49 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn
- Da: National Film and Sound Archive of Australia (Corrick Collection #104)

Guillaume Tell

Francia, 1903 Regia: Lucien Nonguet

- T. alt.: *William Tell*. Int.: Edmond Boutillon (Gessler). Prod.: Pathé Frères (scène historique, n. 997) ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 7' a 16 f/s. Col. (colorazione a pochoir originale riprodotta su pellicola a colori / *printed on colour stock, reproducing original stencil-colour*). Didascalie inglesi / *English intertitles*
- Da: National Film and Sound Archive of Australia (Corrick Collection #136)

Familie Neubronner geht spazieren

Germania, 1903

Regia: Julius Neubronner

- T. int.: *The Neubronner Family Takes a Walk*. F., Prod.: Julius Neubronner
- DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum ■ Restaurato nel 2019 da DFF con il sostegno di FFE – Förderprogramm Filmerbe, presso il laboratorio Omnimago, a partire da un negativo 17,5mm / *Restored*



Le Pape Léon XIII au Vatican



Familie Neubronner geht spazieren



Moren tanzt

in 2019 by DFF with the support of FFE – Förderprogramm Filmerbe, at Omnimago laboratory, from a 17,5mm negative print

Moren tanzt

Germania, 1903 Regia: Julius Neubronner

- T. int.: *Moren Dances*. F., Prod.: Julius Neubronner ■ DCP. D.: 2'. Bn ■ Da: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum
- Restaurato nel 2019 da DFF con il sostegno di FFE – Förderprogramm Filmerbe, presso il laboratorio Omnimago, a partire da un negativo 17,5mm /



Aventures de Don Quichotte

Restored in 2019 by DFF with the support of FFE - Förderprogramm Filmerbe, at Omnimago laboratory, from a 17,5mm negative print

Aventures de Don Quichotte

Francia, 1903 Regia: Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca

- T. alt.: *Don Quixote*. Sog.: dal romanzo *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes. Prod.: Pathé Frères (n. 722)
- 35mm. L.: 244 m. D.: 13' a 16 f/s. Col. (da una copia nitrato imbibita / *from a tinted nitrate print*). Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: National Film and Sound Archive of Australia (Corrick Collection #26)

Le Pape Léon XIII au Vatican

Francia, 1903 Regia: Lucien Nonguet

- Prod.: Pathé Frères (scène d'actualités, n. 985) ■ 35mm. L.: 40 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn
- Da: Cinémathèque royale de Belgique

Mort du Pape Léon XIII

Francia, 1903 Regia: Lucien Nonguet

- Prod.: Pathé Frères (scène d'actualités, n. 990) ■ 35mm. L.: 32 m (incompleto, l. orig.: 40 m). D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque royale de Belgique

Marie-Antoinette

Francia, 1903

- Int.: Renée Doux (Maria Antonietta). Prod.: Pathé Frères (scène historique, n. 1023) ■ 35mm. L.: 151 m. D.: 8' a 16 f/s. Col. (imbibizione originale riprodotta su pellicola a colori / *printed on colour stock, reproducing original tinting*). Didascalie inglesi / *English intertitles*

- Da: National Film and Sound Archive of Australia (Corrick Collection #41)

Marie-Antoinette

Francia, 1903

- 35mm. L.: 151 m. D.: 8' a 16 f/s. Col. (da una copia nitrato colorata a mano / *from a hand-coloured nitrate print*)
- Da: Cineteca di Bologna

Épopée napoléonienne: L'Empire (grandeur et décadence)

Francia, 1903 Regia: Lucien Nonguet

- T. alt.: *Épopée napoléonienne: Le Couronnement*. Prod.: Pathé Frères (scène historique, n. 983)
- 35mm. L.: 38 m. (incompleto). D.: 1' a 16 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Deutsche Kinemathek

LA VIOLENZA SI DIFFONDE THE RISE OF VIOLENCE

Il primo film del 1903 ad avermi sconvolto con la sua violenza è stato *Horrible fin d'un concierge*. Qualcuno sbatte una porta in faccia a qualcun altro e sulla porta rimane una grande macchia di sangue. Il secondo è stato *Le Mannequin vivant*, in cui una donna viene percossa selvaggiamente; con un trucco di arresto e sostituzione l'attrice è scambiata con una bambola che viene maltrattata per poi riconvertirsi nella donna vera. Il trucco di trasformazione permette percosse più forti e la forma più violenta di misoginia. In altri film come *A Desperate Poaching Affray* i bracconieri sparano con leggerezza ai poliziotti, e in *The Great Train Robbery* assistiamo a vari colpi mortali d'arma da fuoco e al memorabile finale in cui la pistola è puntata verso la macchina da presa e spara in direzione del pubblico. Pathé propone nel suo catalogo di vendita del 1903 una serie di *Exécutions capitales*, oggi perduta, in quattro paesi, come se ci fosse un valore educativo nell'apprendere come si eseguono le condanne a morte in diversi luoghi. Il cinema del 1903 ha perso l'innocenza delle origini? Ma ora basta con il pessimismo culturale: nelle prime comiche le zuffe violente e gli scoppi di distruttività sono mezzi importanti per far ridere il pubblico, e la sofferenza degli altri produce le più grasse risate. Noi esseri umani siamo fatti così. La violenza sembra essere un aspetto intrinseco del cinema fin dal 1903 e un tema costantemente dibattuto, con la domanda di sempre: i film violenti istigano alla violenza?

Karl Wratschko

The first film of 1903 that shocked me by its violence was Horrible fin d'un concierge. In this film, someone slams a door in someone else's face and a large blood stain remains on the door. The second shock came when viewing Le Mannequin vivant, in which a woman

is roughly beaten up; through a substitution splice the actress is exchanged for a doll, which is badly maltreated, and then converts back into the real woman.

The trick transformation allows heavier blows and misogyny in its most violent form. In other films such as Desperate Poaching Affray, policemen are shot frivolously by poachers, and The Great Train Robbery features several lethal shots and the iconic ending, in which gun is pointed and fired at the audience. Pathé offers in its sales catalogue of 1903 a series now lost of Exécutions capitales in four different countries, as if there was an educational value in learning about how people are put to death around the world. Has cinema in 1903 lost the innocence of its beginnings? But enough of cultural pessimism; in early comedy, violent brawls and outbursts of destructiveness are important means to make the audience laugh, and the suffering of others forces the biggest laughs. That's just the way we humans are. Violence seems to be an immanent part of cinema since 1903 and a continued subject of debate, raising the age-old question: do violent films motivate people to commit violent acts?

Karl Wratschko

A Chess Dispute

Regno Unito, 1903

Regia: Robert W. Paul

- Prod.: Paul's Animatograph Works
- 35mm. L.: 23 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn
- Da: BFI National Archive

Le Marchand de statues

Francia, 1903

- Prod.: Pathé Frères (n. 717) ■ 35mm. L.: 35 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection La Cinémathèque française)

Le Gendarme et les domestiques

Francia, 1903 Regia: [Gaston Velle]

- Prod.: Société A. Lumière et ses fils (n. 2006) ■ 35mm. L.: 33 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection Institut Lumière)

Desperate Poaching Affray

Regno Unito, 1903

Regia: William Haggard

- T. alt.: *The Poachers*. Prod.: Haggard and Sons ■ 35mm. L.: 95 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn
- Da: BFI National Archive

Mésaventures d'un artiste

Francia, 1903

- Prod.: Pathé Frères (n. 721) ■ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

Le Mannequin vivant

Francia, 1903

- Int.: Troupe Kam-Sée de l'Eldorado. Prod.: Pathé Frères (n. 1015) ■ 35mm. L.: 40 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection La Cinémathèque de Toulouse)

Un malheur n'arrive jamais seul

Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

- T. int.: *Misfortune Never Comes Alone*. Prod.: Star Film (n. 451-452) ■ DCP. D: 3'.



The Great Train Robbery

Bn ■ Da: Lobster Films ■ Restaurato nel 2020 da Blackhawk in collaborazione con Lobster Films a partire dal 35mm originale / *Restored in 2020 by Blackhawk in collaboration with Lobster Films from the original 35mm print*

Horrible fin d'un concierge Francia, 1903

■ Prod.: Pathé Frères (n. 729) ■ 35mm.
L.: 27 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection Anne-Marie Quévrain, Jacques Malthête et Jean-François Malthête)

The Gay Shoe Clerk

USA, 1903 Regia: Edwin S. Porter

■ F.: Edwin S. Porter. Int.: Edward Boulden (l'impiegato). Prod.: Edison Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 22 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

The Great Train Robbery

USA, 1903 Regia: Edwin S. Porter

■ Sog.: dalla pièce omonima di Scott Marble. F.: Edwin S. Porter, J. Blair Smith. Int.: Gilbert M. Anderson (bandito / passeggero ucciso / ballerino), Marie Murray (ballerina), George Barnes, Frank Hanaway (banditi), Alfred C. Abadie (poliziotto). Prod.: Edison Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 222 m. D.: 12' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano / *from a hand-coloured nitrate*)
■ Da: MoMa - The Museum of Modern Art
■ Conservato presso MoMa con il supporto di National Endowment for the Arts e The Film Foundation / *Preserved by MoMa with the support of National Endowment for the Arts and The Film Foundation*

IL CINEMA BRITANNICO NEL 1903 BRITISH CINEMA IN 1903

Nel 1903 i pionieri britannici continuarono a produrre film come avevano fatto nei due anni precedenti. Le mode cinematografiche stavano gradualmente cambiando – i film sugli operai che uscivano dalle fabbriche furono soppiantati da film narrativi – ma il resto era ordinaria amministrazione: il cinema continuò a documentare cerimonie reali come le sfarzose parate del Delhi Durbar, eventi sportivi come la gara automobilistica Gordon Ben-

nett in Irlanda e film turistici come quello che riprende il traffico frenetico nella city di Londra. Si continuava a riproporre il menù base degli spettacoli cinematografici: film a trucchi e comiche. Vi fu però un importante cambiamento: Charles Urban lasciò la Warwick per mettersi in proprio con la Urban Trading Company, destinata a diventare un'impresa cinematografica di successo. Nel 1903 creò una nuova serie intitolata *Unseen World*,

che riproduceva le meraviglie della natura filmate dalla Urban-Duncan Micro-Bioscope. Si trattava di un serio tentativo di approccio enciclopedico che offriva al pubblico la conoscenza del mondo sotto forma di film. Pochi di quei film si sono conservati, ma abbiamo due parodie: una, dello stesso Urban, mostra lo scienziato F. Martin Duncan nei panni di un professore che scopre inorridito nel suo pranzo gli acari del formaggio; l'altra, della



The Unseen World: Cheese Mites

Hepworth Company, riproduce la stessa situazione ma mette sottilmente in discussione l'autenticità del microscopio di Urban sostituendo gli acari con insetti meccanici. Quell'anno Cecil Hepworth ebbe successo anche con due film basati su vignette politiche che mettevano in campo gli argomenti a favore e contro la controversa riforma tariffaria di Joseph Chamberlain (per certi versi la Brexit dell'epoca). *John Bull's Hearth* si schiera con i favorevoli alla riforma, ma gli esercenti potevano prenotare il film più in sintonia con l'appartenenza politica del loro pubblico. Altre importanti innovazioni furono i film più lunghi e le trame sempre più complesse, come nel caso di *A Daring Daylight Burglary* di Frank Mottershaw e di *Desperate Poaching Affray* di William Haggart, che notoriamente influenzarono *The Great Train Robbery* di Edwin Porter; e l'uso del colore, che osserviamo in *King of Coins* (si veda il primo programma di questa sezione) e nel sorprendente *Alice in Wonderland* di Hepworth in sedici scene, che si è conservato solo in una forma molto danneggiata ma colorata con imbibizioni.

Bryony Dixon

Britain's pioneers continued to produce films in 1903 much as they had for the previous couple of years. Film fashions shifted gradually – factory-gate films were out, narrative films were in – otherwise it was business as usual, documenting royal occasions such as the lavish parades of the Delhi Durbar, sporting occasions including the Gordon Bennett motor races in Ireland and touristic scenes such as frenetic traffic in the city of London. The staple diet of the film show, trick films and comedies continued to roll out. One major change though, was Charles Urban's defection from Warwick to set up his own business, the Urban Trading Company, which would grow to be a successful filmmaking concern. In this year he established a new series called the Unseen World reproducing the marvels of nature filmed by the Urban-Duncan Micro-Bioscope. This was a serious attempt at an encyclopaedic approach, offering the world's knowledge to the public in film form. Few of the films survive but we do have two spoofs of his earnest endeavour – one by Urban himself showing the scientist F. Martin Duncan as a professor, horrified to discover cheese mites in his lunch and the other by the Hepworth Company reproducing this scenario but subtly challenging the au-



The Unclean World

thenticity of Urban's microscope footage by substituting mechanical bugs. Cecil Hepworth also had a hit that year with two films, based on political cartoons, that argued either side of Joseph Chamberlain's polarising Free Trade reforms (arguably the Brexit of its day). John Bull's Hearth fights the pro-reform corner, but exhibitors could book whichever film suited their audience's political affiliations. Other important innovations were the longer running times and increasingly complex narratives of films such as Frank Mottershaw's A Daring Daylight Burglary and William Haggart's Desperate Poaching Affray, which famously influenced Edwin Porter's The Great Train Robbery. Another is the use of colour that we see in King of Coins (see the first programme of this section) and in Hepworth's astonishing 16-scene Alice in Wonderland, which survives only in very damaged but tinted form.

Bryony Dixon

The Unseen World: Cheese Mites

Regno Unito, 1903

Regia: F. Martin Duncan

- Prod.: Charles Urban Trading Company
- DCP. D.: 3'. Bn ■ Da: BFI National Archive

The Unclean World

Regno Unito, 1903 Regia: Percy Stow

- Prod.: Hepworth Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 30 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

The Delhi Durbar

Regno Unito, 1903

■ T. alt.: *Delhi Durbar King Edward 7th*. Prod.: Gaumont-British ■ 35mm. L.: 51 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection La Cinémathèque française)

John Bull's Heart

Regno Unito, 1903

Regia: George A. Smith

■ T. alt.: *John Bull's Fireside*. Prod.: G.A. Smith ■ 35mm. L.: 41 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

The Revolving Table

Regno Unito, 1903 Regia: Percy Stow

■ Prod.: Hepworth Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 41 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

Early Motor Race

Regno Unito, 1903

■ 35mm. L.: 23 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

Busy London. Traffic Passing in Front of Bank of England and Mansion House

Regno Unito, 1903

■ Prod.: Walturdaw Company ■ 35mm. L.: 45 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

An Extraordinary Cab Accident

Regno Unito, 1903

Regia: Walter R. Booth

■ Prod.: Paul's Animatograph Works ■ 35mm. L.: 14 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

A Daring Daylight Burglary

Regno Unito, 1903

Regia: Frank Mottershaw

■ T. alt.: *Daring Daylight Robbery*. Prod.: Sheffield Photo Company ■ 35mm. L.: 79 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

A Troupe of Russian Dancers

Regno Unito, 1903

■ Prod.: Charles Urban Trading Company ■ 35mm. L.: 18 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

Alice in Wonderland

Regno Unito, 1903 Regia: Percy Stow, Cecil M. Hepworth

■ Sog.: dal romanzo *Le avventure di Alice nel paese delle meraviglie* (1865) di Lewis Carroll. Int.: May Clark (Alice), Cecil Hepworth (la Rana), Margaret Hepworth (il Bianconiglio / la Regina), Norman Whitten (il Cappellaio Matto / il Valletto Pesce), Stanley Faithfull, Geoffrey Faithfull (carte). Prod.: Hepworth Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 151 m. D.: 9' a 16 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive

BEST OF 1903

Uno dei nostri obiettivi è ricreare un'esperienza di visione come quella che gli operatori ambulanti offrivano ai loro pubblici, combinando in ogni programma un'ampia varietà di film di diverse *séries de production*. Il principio è applicato nella sua forma più pura in questo *Best of 1903*, un'antologia di piaceri visivi: scene comiche (*scènes comiques*) scintillanti di humour, la bellezza compositiva delle immagini non-fiction (*scènes de plein air*), l'irresistibile filmogenia delle *scènes de danse* con i loro danzatori e danzatrici, la maestria estetica che struttura persino le *scènes militaires*, le mirabolanti *scènes*

à truc, il vertice epocale d'una straordinaria *féerie* e, sorpresa, erotismo in un film educativo tedesco.

Un'altra delle cose cui teniamo di più è mostrare – con il supporto delle proiezioni a carbone in Piazzetta Pasolini – le tecniche di colorazione del cinema delle origini al pubblico di oggi. Così compaiono in questo programma due tra i più gloriosi film a colori del 1903, *Le Chaudron infernal* e *Le Royaume des fées* di Méliès. Per quel che riguarda le tecniche, i film girati da Émile Lauste per la filiale tedesca del Mutoscope e Biograph Syndicate vennero originariamente girati in 68mm,

e illustrano molto bene il motivo per cui, riferendosi a film in formato superiore al 35mm, si usa l'espressione 'bigger than life'. *Last but not least*, continua la tradizione di opporre alla calura estiva di Bologna un po' di neve (e quest'anno anche un orso).

Mariann Lewinsky e Karl Wratschko

One of our goals is to recreate a screening experience of the type travelling cinema operators of the time offered to their audiences, combining in every programme a great variety of films from different séries de production. The principle is applied in its purest form in this



Akt-Skulpturen

Best of 1903 programme, an anthology of visual pleasures: comic scenes (scènes comique) with great, witty humour, the beauty of image composition in nonfiction (scènes de plein air), the irresistible filmogenicity of scènes de danses and their performers, aesthetic mastery inherent even in scènes militaires, astonishing scènes à truc, the epoch-making achievements of an exceptional féerie, and, surprise, eroticism in a German educational film.

Another major concern of ours is to present – with the support of the carbon-light projection on the Piazzetta Pasolini – the colour techniques of early cinema to a contemporary audience. So two of the film with the most glorious colours of 1903 (Le Chaudron infernal and Les Royaume de fées by Méliès) can be found in this programme. As for technical aspects, the films shot by Émile Lauste for the German branch of the Mutoscope and Biograph Syndicate were originally on 68mm and perfectly illustrate why the phrase “bigger than life” is applied to films shot on any format larger than 35mm. And last but not least we continue the tradition of screening in the summer heat of Bologna some snow (and a bear).

Mariann Lewinsky and Karl Wratschko

Captain Deasy's Daring Drive: Ascent

Germania, 1903

■ F.: Émile Lauste. Prod.: Deutsche Mutoskop und Biograph ■ 35mm. L.: 103 m. D.: 5' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

Planche à rainures

Francia, 1903

■ Prod.: Société A. Lumière et ses fils (n. 1398) ■ 35mm. L.: 17 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection Institut Lumière)



L'Ours et la sentinelle

Descente dans la batterie

Francia, 1903

■ T. alt.: *Brest: École des mousses sur la "Bretagne". Descente* ■ Prod.: Société A. Lumière et ses fils (n. 1400) ■ 35mm. L.: 15 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection Institut Lumière)

Akt-Skulpturen

Germania, 1903

■ Prod.: Messter-Film ■ 35mm. L.: 80 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Filmarchiv Austria

Valse excentrique

Francia, 1903

■ Prod.: Pathé Frères (scène de danse, n. 981) ■ 35mm. L.: 35 m. D.: 2' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano / *from a hand-coloured nitrate*) ■ Da: BFI National Archive

A Troupe of Russian Dancers

Regno Unito, 1903

■ Prod.: Charles Urban Trading Company ■ 35mm. L.: 18 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive



Le Royaume de fées

L'Ours et la sentinelle

Francia, 1903

■ Prod.: Pathé Frères (n. 718) ■ 35mm. L.: 32 m. D.: 2' a 18 f/s. Bn ■ Da: Svenska Filminstitutet

Le Gendarme et les domestiques

Francia, 1903 Regia: [Gaston Velle]

■ Prod.: Société A. Lumière et ses fils (n. 2006) ■ 35mm. L.: 32 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection Institut Lumière)

Le Chaudron infernal

Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

■ Int.: Georges Méliès (il diavolo). Prod.: Star Film (n. 499-500) ■ 35mm. L.: 43 m. D.: 2' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano / *from a hand-coloured nitrate*) ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et

de l'image animée (Collection Le Conseil Départemental de la Charente)

Le Royaume de fées

Francia, 1903 Regia: Georges Méliès

■ T. alt.: *L'Empire de Neptune*. F.: Théophile Michault, Maurice Astaix. Int.: Georges Méliès (Bel-Azor), Marguerite Thévenard (Azurine), Bleuette Bernon (Aurora). Prod.: Star Film (n. 483-498) ■ 35mm. L.: 317 m. D.: 17' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano / *from a hand-coloured nitrate*) ■ Da: BFI National Archive

Captain Deasy's Daring Drive: Decent

Germania, 1903

■ F.: Émile Lauste. Prod.: Deutsche Mutoskop und Biograph ■ 35mm. L.: 53 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

CENTO ANNI FA: 1923

A Hundred Years Ago: 1923



Programma a cura di / Programme curated by **Oliver Hanley**

Note di / Notes by **Elena Barysheva, Ivo Blom, Rosa Cardona, Émilie Cauquy, Cecilia Cenciarelli, Daniela Currò, Stefan Dröbner, Mark Duguid, Oliver Hanley, Pamela Hutchinson, J.B. Kaufman, Naum Kleiman, Jan Křipač, Nathalie Morris, Daniel Pitarch, Magnus Rosborn, Jay Weissberg, Tami Williams**

Il 2023 segna il ventesimo anniversario della sezione *Cento anni fa* e l'inizio del suo prossimo capitolo sotto una nuova guida. Questo programma riprende da dove si era interrotto il precedente, in senso letterale e figurato, dando ai frequentatori di lunga data del festival e a quelli più giovani l'opportunità di (ri)scoprire alcuni film e registi chiave del 1923. Naturalmente non abbiamo potuto fare a meno di aggiungere qualche sorpresa, e abbiamo selezionato cortometraggi non-fiction e cinegiornali per mettere in luce alcuni dei principali eventi dell'anno in questione.

Guarda caso, il filo conduttore che lega vari film di questa edizione è '(nuovi) inizi?'. Il 1923 vide emergere i talenti cinematografici di Sergej Ejzenštejn e Jean Epstein. Con *The Covered Wagon* Hollywood reinventò il western come genere 'epico'. Buster Keaton, che avrebbe realizzato negli anni successivi alcuni dei suoi film migliori, completò la transizione alla regia di lungometraggi con *Our Hospitality*. Nella sezione *Ritrovati e Restaurati* sarà proiettato un nuovo restauro di *A Woman of Paris*, la prima (e in fondo ultima) incursione di Chaplin nel genere drammatico.

Un altro tema che attraversa la selezione di quest'anno è l'emigrazione. L'instabilità del dopoguerra indusse importanti registi a fuggire dai loro paesi d'origine per necessità economiche o politiche, come dimostrano due importanti film girati da Ivan Mozzuchin e altri esuli russi per la società francese Films Albatros, *Le Brasier ardent* e *La Maison du mystère*. Nel frattempo Ernst Lubitsch divenne il primo dei principali registi tedeschi ad avventurarsi a Hollywood, mentre dobbiamo all'americano Sidney Goldin una delle migliori commedie austriache a tema ebraico, *Ost und West*: quest'ultima sarà presentata in anteprima in una nuova versione restaurata.

L'industria cinematografica italiana era in declino per le pesanti ripercussioni della Prima guerra mondiale e la fuga all'estero di talenti alla ricerca di migliori condizioni di lavoro. Ciò nonostante, *L'ombra* (presentato in anteprima in una nuova versione restaurata) e *La fuga di Socrate* si distinguono come tardi esempi di due generi tra i più popolari del decennio precedente, il 'diva film' e il film di forzuti.

Tra le opere pionieristiche che quest'anno faranno il loro gradito ritorno al Cinema Ritrovato figurano *La Souriante Madame Beudet*, il capolavoro impressionista-femminista di Germaine Dulac, e *Schatten*, uno dei momenti più alti del cinema espressionista. Questi casi illustrano come sia sempre più importante poter (ri)vivere i film come dovevano essere visti (e ascoltati): sul grande schermo, con accompagnamento musicale dal vivo e, ove possibile, su pellicola 35mm.

Oliver Hanley

2023 marks the 20th anniversary of A Hundred Years Ago and the beginning of the next chapter for the strand, under new stewardship. The current programme picks up where the last one left off, both literally and figuratively, giving long-time and younger festival goers an opportunity to (re-)discover some key films and filmmakers of 1923. Of course, we couldn't resist adding a few surprises, and selected non-fiction shorts and newsreels to highlight some of the year's major events.

Appropriately, "(new) beginnings" is a theme connecting several films in this year's edition. 1923 saw Sergei Eisenstein and Jean Epstein emerge as film-making talents. With The Covered Wagon, Hollywood reinvented the Western as an "epic" genre. Buster Keaton completed his transition to feature film director with Our Hospitality, producing some of his finest work over the following years. Screening in the Recovered and Restored strand is a new restoration of A Woman of Paris, Chaplin's first (and ultimately sole) foray into serious drama.

Migration is another theme running through this year's selection. Postwar instability led to notable cases of filmmakers fleeing their home countries out of economic or political necessity, as exemplified by two major films made by Ivan Mozzoukine and other Russian exiles at the French Films Albatros company, Le Brasier ardent and La Maison du mystère. Meanwhile, Ernst Lubitsch became the first of Germany's foremost film directors to venture to Hollywood, while the American Sidney Goldin was responsible for one of the best Austrian Jewish-themed comedies, Ost und West, the latter premiering in a new digital restoration.

Italy's film industry was in decline as a result of the toll the country suffered in the First World War and the drain of talent that sought better working conditions abroad. Nevertheless, with L'ombra (premiering in a new restoration) and La fuga di Socrate, we showcase remarkable later examples of two of the most popular genres of the previous decade, the diva and forzuti films.

Seminal films making a welcome return to Il Cinema Ritrovato this year include La Souriante Madame Beudet, Germaine Dulac's impressionist-feminist masterpiece, and Schatten, a highpoint of German Expressionist cinema. Such cases are indicative of the increasing importance of being able to (re-)experience these films as they were meant to be seen (and heard): on the big screen with live musical accompaniment and, where possible, on 35mm film.

Oliver Hanley

CAPITOLO 1: NUOVI REGISTI (E NUOVE DIREZIONI) CHAPTER 1: NEW DIRECTORS (AND NEW DIRECTIONS)

DNEVNIK GLUMOVA

URSS, 1923 Regia: Sergej Ėizenštejn

[Il diario di Glumov] ■ T. int.: *Glumov's Diary*. Sog.: dalla commedia *Na vsjakogo mudreca dovol'no prostoty* (1868) di Aleksandr Ostrovskij. Scen.: Sergej Ėizenštejn. F.: Boris Francisson. Int.: Grigorij Aleksandrov, Vera Janukova, Maksim Štrauch, Aleksandr Antonov, Sergej Ėizenštejn. Prod.: Goskino ■ DCP. D.: 7'. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Österreichisches Filmmuseum ■ Digitalizzato nel 2023 da Österreichisches Filmmuseum a partire da due elementi 35mm acquisiti dal Gosfil'mofond nel 1978 e 1980 e rimontati digitalmente in conformità alla ricostruzione fatta da Naum Kleiman nel 1998 / *Digitised in 2023 by the Österreichisches Filmmuseum from 35mm print elements acquired from Gosfil'mofond in 1978 and 1980 respectively and digitally re-edited to conform to a reconstruction carried out by Naum Kleiman in 1998*

Ėizenštejn girò *Dnevnik Glumova* nell'aprile 1923 come parte integrante del suo adattamento teatrale di una commedia classica di Aleksandr Ostrovskij, *Anche il più furbo ci può cascare*, che andò in scena al teatro Proletkult e segnò il suo duplice debutto alla regia teatrale e cinematografica. La commedia mette in ridicolo un carrierista che fa mostra di adulare i suoi benefattori ma li deride spietatamente nel suo diario. Quando gli rubano il diario scoppia uno scandalo. Ėizenštejn trasformò la commedia di Ostrovskij in una moderna farsa politica in cui tutti i personaggi erano rappresentati come clown. I dialoghi si alternavano a trucchi da circo, canzoni da music-hall e inserti filmati. Le caustiche pagine del diario di Glumov furono reinventate in uno stile che ricorda Georges Méliès. Il prologo (che narra il furto

del diario) è una parodia dei film d'avventura dell'epoca, e il cortometraggio nel suo complesso sembra una parodia dei cinegiornali e del concetto di 'film-verità' di Dziga Vertov. Ironia volle che fosse proprio Vertov a venire in aiuto di Ėizenštejn mandandogli il direttore della fotografia Boris Francisson con attrezzature e pellicola. Vertov inserì poi il film nel suo *Kino-Pravda N. 16* uscito nel maggio 1923.

Naum Kleiman

Eisenstein shot Dnevnik Glumova in April 1923 for his stage adaptation of Alexander Ostrovskij's classic comedy Enough Stupidity in Every Wise Man at the Proletkult theatre, marking his debut as both theatre and film director. The play ridicules a careerist who flatters his patrons to their faces while ruthlessly mocking them in his diary. When the diary is stolen, a public scandal ensues. Eisenstein transformed Ostrovskij's play into a modern political farce in which all the characters were depicted as clowns. The dialogue was combined with circus tricks and music-hall songs – and filmed inserts. Glumov's acerbic diary entries were reimagined in a style reminiscent of Georges Méliès. The prologue (depicting the theft of the diary) parodied adventure films of the time, and the film in general seemed to send up contemporary newsreels and Dziga Vertov's notion of "film truth". Ironically, it was Vertov who came to Eisenstein's aid by sending cameraman Boris Francisson with equipment and film stock. Vertov would subsequently include the film in his Kino-Pravda No. 16 released in May 1923.

Naum Kleiman

ZA OPONOU SMRTI

Cecoslovacchia, 1923
Regia: Ferenc Futurista

■ T. alt.: *Zázračný lékař, Byl to jen sen...*
Sog.: Ferenc Futurista. Scen.: Ferenc Futurista, Václav Wasserman. F.: Otto Heller. Scgf.: Ferdinand Fiala. Int.: Ferenc Futurista (dottor Mortal), Karel Fiala (il becchino), Ferdinand Fiala (il servitore idiota), Karel Vávra (il figlio del Dr. Mortal), Dolly Dvořanová-Pospíšilová (la donna annegata), Eman Fiala, Theodor Pištěk. Prod.: Karel Fiala e Ferdinand Fiala per Pronax-Film ■ 35mm. L.: 262 m (frammento, l. orig.: 1850 m). D.: 10' a 22 f/s. Bn ■ Da: Národní filmový archiv

L'attore, cantante e cabarettista Ferenc Futurista (nome d'arte di František Fiala) fu uno dei pionieri dello slapstick cecoslovacco. Oltre a essere un comico molto richiesto, noto per il suo stile di recitazione espressivo, fu anche sceneggiatore e regista di alcuni film. Con la diffusione del lungometraggio, nei primi anni Venti, Futurista fu scelto anche per interpretare ruoli drammatici. Nel 1923 si cimentò per la prima volta nella regia di un film a più rulli, una storia drammatica con una dose massiccia di fantasia in cui uno scienziato rianima il cadavere di una ragazza annegata. Futurista, che interpretava il ruolo dello scienziato, incluse nel cast anche alcuni familiari: il padre Karel Fiala, anche coproduttore, il fratellastro Eman Fiala e il cugino, l'acclamato scenografo Ferdinand Fiala. A giudicare dai frammenti conservati e dalle foto di scena superstiti, sono proprio le scenografie minimaliste di quest'ultimo a caratterizzare lo stile visivo del film oggi perduto.

Jan Křipač

Actor, singer and cabaret artist Ferenc Futurista (the stage name adopted by František Fiala) was one of the pioneers of slapstick comedy in Czechoslovakian cinema. He was a much sought-after comedian known for his expressive acting style, but he also wrote and directed some



Dnevnik Glumova

films himself. As the feature film format began to flourish in the early 1920s, *Futurista* was also cast in dramatic roles. In 1923, *Futurista* made his first attempt at directing his own multi-reel feature, a serious drama with a heavy dose of fantasy about a scientist who successfully revives the corpse of a drowned girl. *Futurista*, who played the lead role of the scientist himself, cast several members of his family in the film as well: his father Karel Fiala, who also served as co-producer, his half-brother Eman Fiala, and his cousin, the acclaimed art director Ferdinand Fiala. It is the latter's minimalist production design that appears to characterise the visual style of the

now-lost film, judging by the preserved fragmentary footage and surviving production stills.

Jan Křipač

L'AUBERGE ROUGE

Francia, 1923 Regia: Jean Epstein

■ T. it.: *Albergo rosso*. T. int.: *The Red Inn*. Sog.: dal racconto omonimo (1831) di Honoré de Balzac. Scen.: Jean Epstein. F.: Raoul Aubourdier. Scgf.: Georges Quénu. Int.: Léon Mathot (Prosper Magnan), Jean-David Evremond (Jean-Frédéric Taillefer), Pierre Hot (il locandiere),

Gina Manès (sua figlia), Clairette de Savoye (sua moglie), Marcelle Schmit (Victorine Taillefer), Jaque Christiany (André), Robert Tourneur (Herman), Mme. Delaunay (la strega), Thomy Bourdelle (l'olandese). Prod.: Louis Nalpas per Pathé Consortium Cinéma ■ 35mm. L.: 1650 m (l. orig.: 1835 m). D.: 72' a 20 f/s. Bn. ■ Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: La Cinémathèque française

Jean Epstein aveva solo ventitré anni quando scrisse il suo primo libro, *La Poésie d'aujourd'hui*, seguito da *Bonjour, cinéma*, entrambi pubblicati nel 1921. Nel gennaio 1923, a



L'Auberge rouge

venticinque anni, iniziò a girare il suo secondo lungometraggio (sua prima regia solista), *L'Auberge rouge*; entro la fine dello stesso anno diresse anche *Cœur fidèle*, *La Belle nivernaise* e il documentario *La Montagne infidèle* (vedi capitolo 7). Il suo primo lungometraggio, il film biografico *Pasteur*, co-diretto da Jean Benoit-Lévy, fu proiettato nel maggio di quell'anno all'Esposizione di Fotografia, Ottica e Cinematografia di Torino, dove era uno dei due soli film di finzione francesi in concorso. I quotidiani e le riviste lo celebrarono come il cineasta-filosofo più importante della sua generazione, e a partire da dicembre 1923 Epstein girò la Francia tenendo conferenze

basate sugli scritti del teorico cinematografico italiano Ricciotto Canudo. Come la maggior parte degli *enfants terribles*, in quel periodo doveva essere insopportabile, ma i superlativi erano giustificati.

Curiosamente, *L'Auberge rouge* rimane un'opera giovanile poco studiata, forse perché lo stesso Epstein, come tanti virtuosi pronti a criticare le loro prime opere, se ne dichiarò insoddisfatto subito dopo l'uscita. Guardandolo oggi, tuttavia, colpisce l'insistente attenzione del film per lo sguardo, insieme all'acutezza psicologica e alla comprensione decisamente matura del ritmo e del montaggio, soprattutto nella famosa sequenza della tempesta

ma anche nelle scene della cena, in cui la macchina da presa gira intorno alla tavola mentre la rete della storia si stringe attorno a personaggi le cui vite saranno cambiate dalla rivelazione del narratore.

Fu lo stesso regista ad adattare il racconto di Balzac, apportando piccoli cambiamenti come l'introduzione di una donna amata interpretata da Gina Manès. In un'intervista rilasciata durante le riprese a "Cinémagazine" (23 marzo 1923), Epstein spiegò: "Ho voluto fare un film che si basasse non su una messa in scena scrupolosa, ma su un approfondito studio psicologico dei personaggi... Il mio dramma non sarà 'esteriore' e non cercherà di

sedurre l'occhio, ma esclusivamente 'interiore'; si prefigge soprattutto di conquistare i cuori degli spettatori".

Jay Weissberg

Jean Epstein was just 23 when he wrote his first book, *La Poésie d'aujourd'hui*, followed by *Bonjour, cinéma*, both published in 1921. In January 1923, when he was 25, he began shooting his second feature (his first as solo director), *L'Auberge rouge*; by the end of that year he also directed *Cœur fidèle*, *La Belle nivernaise* and the documentary *La Montagne infidèle* (see Chapter 7). His first feature, the biopic *Pasteur*, co-directed by Jean Benoît-Lévy, was screened in Turin that May at the *Esposizione di Fotografia, Ottica e Cinematografia*, one of only two entirely French fiction films in competition. Newspapers and journals were hailing him as his generation's leading cinéaste-philosopher, and starting in December 1923 he toured France with lectures based on the writings of the Italian film theorist Ricciotto Canudo. As with most enfants terribles, Epstein must have been insufferable in this period, but the superlatives were justifiable.

Curiously, *L'Auberge rouge* remains an understudied early work, perhaps because Epstein himself, like most virtuosi quick to criticize their youthful creations, expressed dissatisfaction soon after its release. Watching it today, however, we're struck by the film's insistent focus on the gaze, together with its psychological acuity and remarkably mature understanding of rhythm and montage, most notably in the celebrated storm sequence, but equally in the dinner party scenes where the camera circles around the table as the story's web tightens around characters whose lives will be changed by the narrator's revelation.

The director himself adapted the scenario from Balzac's short story, making small changes including the introduction of a love interest in the form of Gina Manès. In an interview during the shooting for "*Cinémagazine*" (23 March 1923), Epstein explained, "I sought to make a film based not on scrupulous



Our Hospitality

staging, but on a thorough psychological study of the characters... My drama will not be 'external,' seeking to seduce the eye, but solely 'internal'; its aim will be above all to capture the hearts of the spectators."

Jay Weissberg

OUR HOSPITALITY

USA, 1923 Regia: John G. 'Jack' Blystone, Buster Keaton

■ T. it.: *La legge dell'ospitalità*. Scen.: Jean Havez, Clyde Bruckman, Joseph A. Mitchell. F.: Elgin Lessley, Gordon Jennings. Scgf.: Fred Gabourie. Int.: Buster Keaton (Willie McKay), Natalie Talmadge Keaton (Virginia Canfield),

Joe Roberts (Joseph Canfield), Ralph Bushman (primo figlio di Canfield), Craig Ward (secondo figlio di Canfield), Monte Collins (il parroco), Joe Keaton (l'ingegnere), Kitty Bradbury (la zia), Buster Keaton, Jr. (Willie McKay a un anno). Prod.: Joseph M. Schenck per Buster Keaton Productions, Inc. ■ DCP. D.: 79'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Cohen Film Collection ■ Restaurato nel 2016 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cohen Film Collection presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2016 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Secondo lungometraggio autoprodotta e diretto (insieme a John G. Blystone) da Buster Keaton, *Our Hospitality* risplende della stessa energia e generosità dei numeri che caratterizzavano le sue comiche a due rulli, adattati qui alle esigenze di un lungometraggio basato sull'intreccio. Diretto in modo impeccabile, narrativamente sofisticato, ricco di gag innovative e delle più intrepide acrobazie, *Our Hospitality* confermò Keaton come il comico stilisticamente più audace del cinema muto.

La faida alla base dell'intreccio viene presentata nel melodrammatico prologo, che mostra la doppia uccisione di un McKay (il padre del protagonista) e di un Canfield. Il piccolo Willie McKay è portato a nord e cresciuto dalla zia. Vent'anni dopo riceve una lettera che lo convoca nel paese natale per prendere possesso dell'eredità di suo padre. Durante un estenuante ma esilarante viaggio in treno da New York alla regione degli Appalachi, Willie stringe amicizia con Virginia Canfield (Natalie Talmadge Keaton), che ignara della faida tra le rispettive famiglie se lo porta dritto a casa, dove il padre (Joe Roberts, morto poco dopo il film) e due fratelli di lei hanno giurato di ucciderlo.

La trama è liberamente ispirata al regolamento dei conti tra gli Hatfield

e i McCoy che tra gli anni Sessanta e i primi Novanta dell'Ottocento coinvolse due famiglie nell'area compresa tra la Virginia Occidentale e il Kentucky, lungo le rive del Tug Fork, affluente del Big Sandy River. La decisione di Keaton di trasporre la storia nel 1830 è legata alla sua nota e irriducibile passione per le locomotive. Diversamente da *The General*, *Our Hospitality* richiedeva un locomotore a vapore antico e lentissimo, che avanzasse con moto precario nella bellezza arcadica e nostalgica del paesaggio americano. Costruita in Inghilterra nel 1829, la Rocket – una delle prime locomotive mai esistite – era il mezzo di trasporto ideale per il suo personaggio e fu meticolosamente riprodotta per il film.

Come suggerisce Jim Emerson, guardando *Our Hospitality* si imparano varie cose, tra cui: “un nuovo metodo per raccogliere facilmente legna da ardere; come allontanare un asino dai binari o viceversa; come improvvisare una barca; come trasformare in una signora il posteriore di un cavallo; come indossare un cappello a cilindro in una carrozza dal soffitto basso (e perché sia ovviamente preferibile un cappello *pork pie*). Insomma, vedere questo film vi migliorerà immensamente la vita”.

Cecilia Cenciarelli

Our Hospitality is Buster Keaton's second self-produced and directed (along with John G. Blystone) full-length feature, advancing the energy and the remarkable profusion of comedy routines of his two-reelers, to the demands of a coherent plot-driven feature. Flawlessly directed, narratively sophisticated, full of groundbreaking gags and the most intrepid stunts, Our Hospitality also confirmed Keaton as the most stylistically daring of the silent comedians.

The feud is introduced in the melodramatic prologue, showing the double shooting of a McKay (our hero's father) and a Canfield. The McKay baby, Willie is taken north and raised by his aunt.

Twenty years later, he receives a letter summoning him back to his birthplace to claim his father's inheritance. On an exhausting and yet hilarious train trip from New York to Appalachia, Willie meets Virginia Canfield (Natalie Talmadge Keaton) who, ignoring their respective family-feuds leads him straight to her house, where his father (Joe Roberts, who died shortly after this film) and two brothers have sworn to kill him.

The plot is loosely based on the Hatfield-McCoy feud that involved two rural American families of the West Virginia-Kentucky area along the Tug Fork of the Big Sandy River, between the 1860s and the early 1890s. Keaton's decision to transpose the story to 1830 has to do with his well-known, unyielding fascination for locomotives. Unlike The General, Our Hospitality called for a slow-paced primitive steam engine to move precariously through the Arcadian, nostalgic beauty of the American landscape. The Stephenson's Rocket – an early locomotive built in England the year before – was an ideal choice for his character's journey and was meticulously replicated for the film.

You will learn several things watching Our Hospitality, namely, as Jim Emerson suggests: “a new method for easily collecting firewood; how to move a donkey away from railroad tracks, or vice-versa; how to improvise a boat; how to make a lady from a horse's behind; how to put on a top hat in a low-ceilinged carriage (and why a porkpie hat is so obviously preferable), in other words, the act of seeing this movie will immeasurably improve your life”.

Cecilia Cenciarelli

A WOMAN OF PARIS

USA, 1923 Regia: Charles Chaplin

Vedi pag. I See p. 220

CAPITOLO 2: PRENDENDO IL VOLO CHAPTER 2: TAKING FLIGHT

[SCREEN TESTS FOR MARGUERITE AND FAUST]

USA, 1923 Regia: Ernst Lubitsch

■ Int.: Charles King, Lester Cuneo, Francis McDonald, Frank Leigh, Lew Cody. Prod.: The Mary Pickford Company ■ 35mm. L.: 327 m. D.: 12' a 24 f/s. Bn ■ Da: Library of Congress

Nel dicembre 1922 Ernst Lubitsch giunse a Hollywood su invito della 'fidanzata d'America' Mary Pickford. Pickford voleva che l'acclamato regista tedesco di *Madame Dubarry* e *Anna Bolena* dirigesse un adattamento del romanzo storico di Charles Major, *Dorothy Vernon of Haddon Hall*. L'idea fu però presto abbandonata a favore di un progetto che Lubitsch accarezzava da molto tempo: un adattamento del *Faust*. Agli inizi del 1923 Lubitsch riuscì a girare una serie di provini per la parte di Mefistofele prima che Pickford si affrettasse a interrompere la produzione dopo essersi resa conto che lei non poteva essere la protagonista del film e che il personaggio di Margherita sarebbe stato troppo distante dai suoi precedenti ruoli di ragazzina. Affermò in seguito che sua madre era intervenuta dopo aver appreso che nel *Faust* Margherita uccide il figlio illegittimo. Pickford e Lubitsch girarono invece *Rosita*. L'attrice interpretò poi *Dorothy Vernon of Haddon Hall* con il regista Marshall Neilan, mentre nel 1926 il *Faust* divenne un celebre film di F.W. Murnau.

Stefan Drößler e Oliver Hanley

In December 1922, Ernst Lubitsch came to Hollywood at the invitation of "America's sweetheart" Mary Pickford. Pickford wanted to have the acclaimed German director of Madame Dubarry and Anna Bolena helm an adaptation of Charles Major's historical novel Dorothy Vernon of Haddon Hall. The idea

was soon abandoned, however, in favour of a long-cherished project of Lubitsch's: an adaptation of Faust. Lubitsch got as far as shooting a series of screen tests with different actors in the role of Mephistopheles in early 1923 before Pickford promptly shut the production down, having realised that she would not be playing the leading role, and the part of Marguerite would have marked too great a departure from her previous girl-ish roles. She later claimed her mother had intervened after learning that in the Faust story Marguerite kills her illegitimate child. Pickford and Lubitsch made Rosita instead. Pickford would subsequently make Dorothy Vernon of Haddon Hall with director Marshall Neilan, while Faust was famously adapted by F.W. Murnau in 1926.

Stefan Drößler and Oliver Hanley

LE BRASIER ARDENT

Francia, 1923 Regia: Ivan Mozzuchin

■ T. it.: *Braciere ardente*. Scen.: Ivan Mozzuchin. F.: Joseph-Louis Mundwiller, Nicolas Toporkoff. Scgf.: Alexandre Lochakoff, Edouard Gosch, Boris Bilinsky, Pierre Schildknecht. Int.: Ivan Mozzuchin (Zed), Nathalie Lissenko (la donna), Nicolas Koline (il marito), Camille Bardou (presidente del club dei detective), Huguette Delacroix, François Zellas, Paul Franceschi, Jules de Spoly. Prod.: Alexandre Kamenka per Films Albatros ■ 35mm. L.: 2199 m. D.: 107' a 18 f/s. Col. (Desmet). Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: La Cinémathèque française ■ Copia stampata nel 2010 da Cinémathèque royale de Belgique con il procedimento Desmet a partire dal negativo originale imbibito e virato conservato presso La Cinémathèque française / *Desmet print carried out in 2010 by Cinémathèque royale de Belgique from the original tinted*

and toned negative preserved at La Cinémathèque française

Un giorno al cinema Colisée vidi *Le Brasier ardent* diretto da Mozzuchin e prodotto dal coraggioso Alexandre Kamenka della Films Albatros. Il pubblico urlava e fischiava, sconvolto da quello spettacolo così diverso da quelli cui era abituato. Io ero entusiasta. [...] Decisi di abbandonare il mio mestiere di ceramista e di provare a fare film.

Jean Renoir

Per alcuni storici Ivan Mozzuchin è la prima star maschile della storia del cinema. Nato a Penza, nella regione del Volga Centrale, abbandonò gli studi di diritto per diventare attore e si formò alla scuola di Stanislavskij. Ladislav Starevich (Władysław Starewicz) gli affidò alcuni dei suoi primi ruoli, seguito dai registi Vasilij Gončarov ed Evgenij Bauër. Quest'ultimo gli permise di rivelare il suo formidabile temperamento e di acquisire una grande sobrietà interpretativa in melodrammi tragici, satanici e decadenti caratterizzati da luci e scenografie raffinate. Entrato nella troupe di Ermolieff si affermò, sotto la direzione di Jakov Protazanov (*Pikovaja dama/La dama di picche, Otec Sergij/Padre Sergio*), come l'attore più grande e popolare del cinema russo. A ogni buon conto, dopo che l'attore ebbe lasciato la Russia, Lev Kulešov utilizzò proprio il suo volto nel celebre esperimento, teso a dimostrare l'importanza del montaggio. L'esilio non interruppe la carriera di Mozzuchin, che divenne presto l'attore francese più famoso del mondo: per la società Albatros interpretò *Kean, Le Lion des Mergols, Il fu Mattia Pascal*. Jean Tedesco scrisse nel 1924: "bisogna aver visto morire Sarah Bernhardt. Un giorno, a coloro che vorranno conoscere le vette più alte del cinema si dirà: bisogna aver visto morire Mozzuchin". *Le Bra-*



Le Brasier ardent

sier ardent, da lui girato nel 1923, è un delirio onirico e psicanalitico che farà rimpiangere a lungo che non ne abbia diretti altri.

Émilie Cauquy

One day, at the Colisée movie theatre, I saw Le Brasier ardent directed by Mosjoukine and produced by the brave Alexandre Kamenka of Films Albatros. The audience was yelling and whistling, shocked by this motion picture that was so different from their usual fodder. I was thrilled... I decided to give up my profession in ceramics and set about making films.

Jean Renoir

Certain historians consider Ivan Mosjoukine the first male star in the history of cinema. Born in Kondol in the Saratov Governorate (present-day Penza Oblast in Russia), he abandoned his law studies to pursue acting and received training at the Stanislavski school. Ladislav Starevich (Władysław Starewicz) gives the actor some of his first roles, followed by directors Vasily Goncharov and Evgeni Bauer. The latter allowed Mosjoukine to reveal his powerful character and achieve great restraint in dramatic, satanic, decadent melodramas with sophisticated lighting and scenery. As a member of the Ermolieff company, and under the direction of Yakov Protazanov

(Pikovaja dama/The Queen of Spades, Otec Sergij/Father Sergius), Mosjoukine cemented his status as the greatest and most celebrated actor in Russian cinema. After departing his homeland, Mosjoukine valiantly tolerated the use of his recurring image in Lev Kuleshov's psychological experiment, the Kuleshov Effect, which illustrated the importance of film editing. His exile in Montreuil did not disrupt his career; Mosjoukine rapidly established himself as the most famous French actor in the world, starring in Kean, Le Lion des Mogols and Feu Mathias Pascal under the banner of Films Albatros. In 1924, Jean Tedesco wrote, "It is essential to have seen Sarah

Bernhardt die. Tomorrow we will say to those who wish to know the pinnacle of cinema that it is essential to have seen Mosjoukine die.” Le Brasier ardent, which he directed in 1923, takes us on a dreamlike and psychoanalytical delirium which will make audiences regret that he did not direct more films.

Émilie Cauquy

LA VOIX DU ROSSIGNOL

Francia, 1923 Regia: Ladislav Starevich (Władysław Starewicz)

■ T. int.: *The Voice of the Nightingale*.
Scen.: Ladislav Starevich. Int.: Nina Star.
Prod.: Pathé Consortium Cinéma ■ 35mm.
L.: 251 m. D.: 12' a 18 f/s. Col. (da una copia nitrato colorata a pochoir) / from a stencil-colored nitrate print). Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Národní filmový archiv

Pioniere della *puppet animation*, nei primi anni Venti Ladislav Starevich si ritrovò in Francia dopo essere fuggito dalla Russia in seguito alla rivoluzione. Come molti emigranti dovette ritagliarsi un posto nell'industria cinematografica e iniziò così a realizzare film nello studio di casa con sua moglie Anna e le due figlie Irène e Jeanne (alias Nina Star).

Spensierata fiaba animata, *La Voix du rossignol* narra la storia di un usignolo che viene catturato da una bambina (interpretata da Nina Star). Mentre la bimba dorme, l'usignolo le canta il suo desiderio di ricongiungersi con l'amata. La bambina allora libera l'usignolo, che la ripaga prestandole la sua voce.

Il film combina uccelli e insetti animati (questi ultimi un tratto distintivo dei primi film animati realizzati da Starevich negli anni Dieci) con attori in carne e ossa. *La Voix du rossignol*, che presenta viraggi e colorazione a pochoir, rese Starevich famoso in tutto il mondo e in seguito la proiezione negli Stati Uniti nel 1925 gli valse

la Medaglia d'oro Hugo Riesenfeld come cortometraggio “più innovativo” dell'anno.

Elena Barysheva

A pioneer of puppet animation, Ladislav Starevich found himself in France at the beginning of the 1920s, having fled Russia after the revolution. Like many emigrants, he had to find his place in the film business anew and began producing films in his family's home studio with his wife Anna and two daughters, Irène and Jeanne (aka Nina Star).

The lighthearted animated fairy-tale La Voix du rossignol tells the story of a nightingale who is captured by a little girl (played by Nina Star). While the girl sleeps, the nightingale sings to her a song of how he dreams of being reunited with his beloved. The girl sets the nightingale free, and the bird repays her by lending her its voice.

The film combines animated birds and insects (the latter a hallmark of Starevich's first animated films made in the 1910s) with live actors. Featuring both toning and stencil colour, La Voix du rossignol brought Starevich worldwide recognition and won him the Hugo Riesenfeld Gold Medal for the “most novel” short film of the year after it was shown in the US in 1925.

Elena Barysheva

LA FUGA DI SOCRATE

Italia, 1923 Regia: Guido Brignone

■ Sog.: Gioacchino Forzano. F.: Maggiorino Zoppis. Int.: Carlo Aldini (Aiace), Ruy Vismara (emigrante), Vasco Creti, Armand Pouget, Giuseppe Brignone. Prod.: Rodolfo Film; Distr.: U.C.I. ■ 35mm. L.: 1249 m (l. orig.: 1531 m). D.: 61' a 18 f/s. Col. (Desmet). Didascalie portoghesi / Portuguese intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2009 da Cineteca di Bologna e Museo Nazionale del Cinema di Torino presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia positiva nitrato / Restored

in 2009 by Cineteca di Bologna and Museo Nazionale del Cinema di Torino at L'Immagine Ritrovata laboratory from a positive nitrate print

Nato in Toscana, Carlo Aldini si trasferì a Bologna nei primi anni dell'adolescenza e fu un campione di atletica prima di approdare al cinema nel 1920. Con il suo fisico imponente era perfetto per interpretare i forzuti portati in auge dal successo di *Cabiria* (1914) e dai vari *Maciste* con Bartolomeo Pagano che ne derivarono. Al pari di Pagano e di altri forzuti come Luciano Albertini (Sansone), Aldini creò un personaggio ricorrente con un nome ispirato alla mitologia: Aiace, “elegante uomo di mondo che sbrogliava misteri, compie prodezze muscolari e risolve enigmi sociali” (John D. Fair, David L. Chapman, *Muscles in the Movies*, University of Missouri Press 2020).

L'ultima apparizione di Aldini nel ruolo di Aiace in una produzione italiana fu *La fuga di Socrate*. Annita, la fidanzata di Aiace, è l'orgogliosa proprietaria di un pappagallo di nome Socrate. Quando Aiace provoca accidentalmente la fuga del pappagallo, Annita gli dà un ultimatum: o le riporta Socrate sano e salvo o il matrimonio salta. Ne nasce un lungo inseguimento in giro per il mondo costellato da colpi di scena. Alla fine Annita ritrova l'amato pappagallo ma perde il fidanzato, perché Aiace durante la ricerca di Socrate ha conosciuto un'altra e se n'è innamorato.

Come nella maggior parte dei film di forzuti la semplice premessa fa da trampolino di lancio per un susseguirsi di scene memorabili, dando ad Aldini ampie opportunità di mettere in mostra le sue doti atletiche e comiche. L'abile messa in scena e l'impeccabile senso del ritmo di Guido Brignone fa sì che non vi sia mai un momento di noia, tanto che il recensore Pier Giovanni Merciai definì il film “un piccolo gioiello dell'arte cinematografica” nel suo articolo su “La Rivista Cine-



La fuga di Socrate

matografica” (25 settembre 1923).

Subito dopo l'uscita di *La fuga di Socrate*, anche Aldini fuggì: in Germania, divenuta una mecca per tanti registi e attori italiani in seguito alla crisi economica e agli sconvolgimenti politici nel Belpaese dopo la Prima guerra mondiale. Il primo film tedesco di Aldini, *Die närrische Wette des Lord Aldiny*, uscì alla fine di novembre dello stesso anno.

Oliver Hanley

Tuscan native Carlo Aldini moved to Bologna in his early teens and was a champion athlete before appearing in films from 1920. With his impressive physique, he was ideally suited to play the superhuman strongman types (forzuti) that were all the rage following the success of *Cabiria* (1914) and the *Mastice* offshoot series with Bartolomeo Pagano. Like Pagano and other forzuti actors such as Luciano Albertini (*Sansone*), Aldini established a recurring character with a name stemmed from mythology: Ajax, “a suave man-about-town who

solves mysteries, performs muscular feats, and resolves social conundrums” (John D. Fair, David L. Chapman, Muscles in the Movies, University of Missouri Press 2020).

Aldini's last outing as Ajax in an Italian production was La fuga di Socrate. Ajax's fiancé Annita is the proud owner of a pet parrot named Socrates. When Ajax accidentally brings about the parrot's escape, Annita gives him an ultimatum: either he brings Socrates back safely, or their wedding is off. This leads to an extended round-the-world chase with several twists and turns along the way. In the end, Annita regains her beloved parrot but loses her fiancé, for Ajax has met and fallen in love with another woman during his search for Socrates.

As with most forzuti films, the simple premise serves as a springboard for one setpiece after another, giving Aldini ample opportunity to display his athletic prowess and penchant for comedy. Director Guido Brignone's adroit staging and flawless sense of timing ensure there's never a dull moment, prompting

reviewer Pier Giovanni Merciai to label the film “a little jewel of cinematic art” in his write-up in “*La Rivista Cinematografica*” (25 September 1923).

Shortly after the release of *La fuga di Socrate*, Aldini would make a flight of his own: to Germany, which had become a mecca to many Italian filmmakers and actors in the wake of the economic crisis and political upheaval in their home country after the First World War. Aldini's first German film, *Die närrische Wette des Lord Aldiny*, was released at the end of November that same year.

Oliver Hanley

LA FANCIULLA DELL'ARIA

Italia, 1923 Regia: Alfred Lind

■ Scen.: Alfred Lind. Int.: Emilie Sannom. Prod.: Alfred Lind per Lind-Film ■ DCP.

D.: 2' (frammento). Col. ■ Da: Det Danske Filminstitut ■ Digitalizzato in 4K nel 2020 da Det Danske Filminstitut / Digitised in 4K in 2020 by Det Danske Filminstitut

La predilezione di Emilie Sannom per le acrobazie da brivido e le prodezze rocambolesche le valse a un certo punto il titolo di “scavezzacollo numero uno della Danimarca”. A partire dal 1909 l'attrice e acrobata danese si esibì in circa ottantacinque film, l'ultimo dei quali, *La fanciulla dell'aria*, uscì nel 1923. Il film fu prodotto in Italia da Alfred Lind, connazionale di Sannom, e come la maggior parte dei film da lei interpretati è oggi considerato perduto. Tutto ciò che ne rimane è un breve frammento contenuto nella compilation intitolata *Filmens Vovehals* (disponibile online sul sito del Danske Filminstitut). Sebbene le riprese aeree in cui Sannom si lancia con il paracadute da un biplano su un campanile appaiano spettacolari e financo esaltanti, la consapevolezza del tragico destino della protagonista le rende toccanti. Sannom trovò infatti la morte il 30 agosto 1931, un mese prima di compiere quarantacinque

anni, mentre eseguiva un'acrobazia aerea di questo tipo nella città balneare danese di Grenaa, quando il suo paracadute non si aprì.

Oliver Hanley

Emilie Sannom's penchant for hair-raising stunts and feats of dering-do at one point earned her the label "The Number One Daredevil of Denmark". The Danish actress and aerial acrobat performed in some 85 films,

beginning in 1909, the last of which, La fanciulla dell'aria, was released in 1923. The film was produced in Italy by Sannom's fellow Dane Alfred Lind and, like most of Sannom's cinematic oeuvre, is today presumed lost. Only a short fragment is known to survive and is contained in the compilation titled Filmens Vovehals (available online on the Danish Film Institute's website). While the aerial footage showing Sannom parachuting from a Fokker

biplane onto a church spire may seem spectacular, inspirational even, it is also poignant in light of Sannom's own fate. It was while performing just such an aerial stunt in the Danish seaside town of Grenaa on 30 August 1931, a month before her 45th birthday, that Sannom fell to her death when her parachute failed to open.

Oliver Hanley

CAPITOLO 3: C'ERA UNA VOLTA A HOLLYWOODLAND CHAPTER 3: ONCE UPON A TIME IN HOLLYWOODLAND

[HOLLYWOOD SIGN - OUTTAKES]

USA, 1923

- F.: Blaine Walker. Prod.: Fox News
- 35mm. L.: 53 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn
- Da: Moving Image Research Collections - University of South Carolina (Fox Movietone News Collection)

L'insegna di Hollywood, il simbolo più celebre ed evocativo dell'industria cinematografica, fu costruita sulle pendici di Mount Lee nel 1923, quando gran parte della Los Angeles di oggi non esisteva ancora. Non molti sanno che l'insegna fu allora concepita come parte di una massiccia campagna pubblicitaria per il progetto edilizio di un nuovo elegante quartiere denominato Hollywoodland, creato sulle colline a nord del distretto di Hollywood da una cordata di ricchi imprenditori, tra cui l'editore del "Los Angeles Times" Harry Chandler. Per costruire la grandiosa insegna, che scandiva il nome Hollywoodland a caratteri cubitali, furono impiegate tonnellate di metallo, centinaia di pali del telegrafo e migliaia di lampadine, che a intermittenza la illuminavano di notte. Pensata per essere smantellata dopo solo diciotto mesi, l'insegna divenne ben presto troppo popolare per essere abbattuta e rimase in piedi, finché

nel 1949 perse il 'land' finale, ormai troppo deteriorato. Il 27 novembre 1923 Blaine Walker, un cameraman dei cinegiornali Fox, si inerpì su per le colline intorno a Mount Lee e filmò "l'insegna più grande del mondo" giunta quasi a compimento. Queste immagini uniche trasmettono la scala imponente del progetto e tutta la sua ambizione, così come il duro lavoro necessario per realizzarlo, e non mancheranno di colpire lo spettatore.

Daniela Currò

The Hollywood sign, the film industry's most celebrated and evocative symbol, was built on the slopes of Mount Lee in 1923, when much of today's Los Angeles did not yet exist. Not many know that the sign was then conceived as part of a massive marketing campaign to publicise an elegant new real estate development called Hollywoodland, created in the hills north of the Hollywood district by a syndicate of wealthy entrepreneurs, including "Los Angeles Times" publisher Harry Chandler. The grandiose sign, spelling out the name Hollywoodland in large letters, was built with tons of metal sheets, hundreds of telegraph poles, and thousands of light bulbs that were intermittently illuminating it at night. Intended to be dismantled just after 18 months, it soon became too popular to be torn down and

remained standing, until in 1949 it lost its final "land" portion, which had by then deteriorated beyond repair. On 27 November 1923, Fox News cameraman Blaine Walker climbed the hills around Mount Lee and filmed "the largest sign in the world" nearing completion. These unique images convey the grand scale and ambition of the project, as well as the labour needed to carry it out, and won't fail to impress the viewer.

Daniela Currò

HOLLYWOOD [Trailer]

USA, 1923 Regia: James Cruze

- T. it.: *Hollywood*. Regno del cinematografo. Scen.: Thomas J. Geraghty, Frank Condon. F.: Karl Brown. Int.: Hope Drown (Angela Whitaker), Luke Cosgrave (Joel Whitaker). Prod.: Famous Players-Lasky Corp. ■ 35mm. L.: 17 m. D.: 1' a 20 f/s. Bn ■ Da: Library of Congress

Come *The Extra Girl*, film dello stesso anno pensato su misura per Mabel Normand e prodotto da Mack Sennett, il lungometraggio comico *Hollywood* è, come suggerisce il titolo, uno dei primi esempi di lettura autoreferenziale di un popolare mito hollywoodiano: 'making it big', sfondare nel mondo del cinema. Il regista

James Cruze affidò alla sconosciuta Hope Drown – nome che era tutto un programma – il ruolo della protagonista Angela Whitaker, una giovane di belle speranze che si avventura nel mondo dorato del cinema con il sogno di diventare una star. Con lei c'è suo nonno Joel, che confida negli effetti salutari del clima californiano. In un ironico colpo di scena è però Joel che finisce per fare l'attore, mentre Angela fallisce. La capitale cinematografica d'America ha più volte guardato dentro di sé in cerca d'ispirazione, con esiti più o meno felici dal punto di vista della critica e del successo commerciale: *Maschere di celluloido* (1928) di King Vidor e *I protagonisti* (1992) di Robert Altman sono gli esempi più noti. Come questi due film, anche *Hollywood* presenta una sfilata di camei di personaggi famosi del mondo del cinema. Il film è oggi considerato perduto: questo breve trailer risulta essere l'unica traccia conservatasi.

Oliver Hanley

Like the Mack Sennett-produced Mabel Normand vehicle The Extra Girl, released in the same year, the feature-length comedy Hollywood is, as its title implies, an early self-referential take on the popular Hollywood myth of "making it big" in the movies. Director James Cruze cast aptly named unknown Hope Drown in the lead role of Angela Whitaker, a young hopeful who ventures to Tinseltown with aspirations of becoming a movie star. Joining Angela is her grandfather Joel, who hopes the California climate will prove beneficial to his health. In an ironic twist, Joel is the one who ends up acting in movies, while Angela's own efforts falter. America's film-making capital would time and again look inward for inspiration, with greater or lesser degrees of critical and commercial success, King Vidor's Show People (1928) and Robert Altman's The Player (1992) being among the most well-known examples. Like both these films, Hollywood notably

features a parade of cameos from famous figures from the world of cinema. Today considered a lost film, only this short trailer for Hollywood is known to survive.

Oliver Hanley

THE COVERED WAGON

USA, 1923 Regia: James Cruze

■ T. it.: *I pionieri*. Sog.: dal romanzo omonimo (1922) di Emerson Hough. Scen.: Jack Cunningham, Walter Woods. F.: Karl Brown. M.: Dorothy Arzner. Scgf.: Tom White. Int.: J. Warren Kerrigan (Will Banion), Lois Wilson (Molly Wingate), Ernest Torrence (Jackson), Charles Ogle (Jesse Wingate), Ethel Wales (signora Wingate), Alan Hale (Sam Woodhull), Tully Marshall (Jim Bridger), Guy Oliver (Joe Dunstan/Kit Carson), John Fox (Jed Wingate). Prod.: Famous Players-Lasky Corp. ■ DCP. D.: 98'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*
 ■ Da: Paramount Pictures per concessione di Park Circus ■ Restaurato nel 2017 da Paramount Pictures presso il laboratorio Technicolor a partire da un controtipo negativo safety 35mm conservato negli archivi Paramount e da una copia nitrato 35mm incompleta conservata alla Library of Congress / *Restored in 2017 by Paramount Pictures at Technicolor laboratory from a 35mm safety dupe negative preserved at the Paramount Archives and an incomplete 35mm nitrate print preserved at the Library of Congress*

Pochi film western muti hanno potuto vantare tanta autenticità quanto la saga di pionieri *The Covered Wagon* di James Cruze, realizzata usando decine di carri Conestoga originali affittati dalla gente del posto pare al prezzo di due dollari al giorno più il mangime per i cavalli. Cruze girò il film in California, in Nevada e nello Utah, mentre Tim McCoy, già star di spettacoli di cowboy, reclutò comparse tra gli Arapaho del Nord nella riserva di Wind River nel Wyoming. Il risulta-

to è un racconto a episodi traboccante di vitalità di un movimentato viaggio lungo la Pista dell'Oregon, in cui Will Banion (il divo di lungo corso J. Warren Kerrigan), che ha il compito di guidare i carri dei pionieri verso ovest, è assediato da lotte intestine, maltempo, ostilità dei nativi e richiamo della febbre dell'oro californiana.

La lavorazione fu essa stessa una prova di tenacia. "Ho adorato ogni istante delle riprese di *The Covered Wagon*" disse la diva Lois Wilson a Kevin Brownlow. "È stata un'avventura. Oh, faceva un gran freddo, ma non penso che il film sarebbe riuscito altrettanto bene se non ci fossimo trovati in condizioni disagiati e non ci fossero capitate situazioni inaspettate". Quando sulle riprese si abbatté una bufera di neve lo sceneggiatore Walter Woods si limitò a incorporarla nella storia.

L'adattamento dal budget generoso (782.000 dollari) del romanzo di Emerson Hough diede slancio alla campagna condotta da Cruze per nobilitare il genere, elevandolo da spettacolo di massa a racconto epico, e creò un precedente per futuri importanti western. Il film fu fotografato da Karl Brown e montato da una giovane promettente, Dorothy Arzner, che presenziò alle riprese e fu una 'sorta di braccio destro' di Cruze. Le loro successive collaborazioni fecero da trampolino di lancio per la sua carriera da regista.

The Covered Wagon uscì il 16 marzo 1923 e quell'anno fu il secondo film di maggior incasso al botteghino statunitense. Il suo ammiratore più famoso fu il presidente Warren G. Harding, che quell'estate organizzò una proiezione speciale alla Casa Bianca. "Variety" lo definì "quanto di più grande lo schermo possa vantarsi di aver offerto al pubblico negli ultimi dieci anni".

Pamela Hutchinson

Few silent westerns claimed as much authenticity as James Cruze's pioneer saga The Covered Wagon, filmed us-



Sul set di *The Covered Wagon*

ing dozens of original Conestoga wagons rented from locals allegedly at a rate of \$2 a day, plus feed for the horses. Cruze shot the film in California, but also in Nevada and Utah, while former cowboy star Tim McCoy recruited extras from the Northern Arapaho Nation in the Wind River Reservation in Wyoming. As a result, this episodic tale of life on the Oregon Trail bursts with life and incident, as Will Banion (veteran star J. Warren Kerrigan) leads the wagons west, beset by infighting, bad weather, native hostility and the lure of the California Gold Rush.

The shoot itself was a test of resilience. "I loved every minute of making *The Covered Wagon*," star Lois Wilson told Kevin Brownlow. "It was an adventure. Oh we were cold, but I don't think the film would have been as good if we weren't uncomfortable and if we hadn't run into unexpected circumstances." When the shoot was stricken with snow, script editor Walter Woods simply incorporated a blizzard into the story.

This generously budgeted adaptation (\$782,000) of Emersons Hough's novel was a volley in Cruze's campaign to elevate the genre from mass entertainment to epic drama, and set a precedent for prestige westerns to come. The film was shot by Karl Brown and cut by promising young editor Dorothy Arzner, who was on location for the shoot, acting as "sort of the right hand" to Cruze during filming. Their future collaborations provided the platform from which she launched her own career as a director.

The Covered Wagon was released on 16 March 1923 and proved to be the second highest-grossing film at the US box office that year. Its most famous admirer was President Warren G. Harding, who arranged a special screening at the White House that summer. "Variety" pronounced it "the biggest thing that the screen can boast of having to offer the public in a decade".

Pamela Hutchinson

CAPITOLO 4: OMBRE CINESI E DRAMMI FAMILIARI CHAPTER 4: SHADOWPLAYS AND FAMILY DRAMAS

YES, WE HAVE NO - !

Regno Unito, 1923 Regia: Adrian Brunel

■ Prod.: Atlas-Biocraft ■ 35mm. L.: 134 m.
D.: 6' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi /
English intertitles ■ Da: BFI National Archive

Dopo aver realizzato l'insolito e ambizioso *The Man Without Desire* (1923), Adrian Brunel ebbe l'occasione di dirigere un altro lungometraggio solo nel 1926. Nel frattempo girò una serie di parodie e cortometraggi a basso costo celebrati per l'arguzia, la giocosità e le sperimentazioni formali autoreferenziali.

L'assenza di riferimenti a *Shimmy Sheik*, *Two-Chinned Chow* e *Yes, We Have No - !* (tutti del 1923) nell'autobiografia di Brunel, indica che il regista li trovava meno riusciti delle sue parodie successive. Tuttavia, i loro giochi di parole, le battute scioche e i riferimenti divertiti agli stili cinematografici europei sono puro Brunel.

Tutti e tre si rifanno alla tecnica delle silhouette dell'animatrice tedesca Lotte Reiniger, sostituendo i ritagli di carta con attori in carne e ossa. Ma se *Shimmy Sheik* e *Two-Chinned Chow* avevano consapevolmente parodiato lo stile fantastico e fiabesco di Reiniger, in *Yes, We Have No - !* Brunel sviluppa un suo approccio distintivo.

L'antipatia del povero Tom Arto per il popolare tormentone del music hall *Yes, We Have No Bananas* – perché lui è vegetariano, naturalmente – lo spinge a misure sempre più disperate, conducendolo prima in un locale notturno dove spera di ascoltare “un po' di Wagner” ma trova ancora una volta la molesta canzoncina, e poi a casa a dormire, dove viene svegliato dagli esercizi di tuba del vicino. Infine, partito per un viaggio intorno al mondo, scopre ovunque che il motivetto è arrivato prima di lui.

Nathalie Morris e Mark Duguid
“BFI Screenonline”

*After making the unusual and ambitious *The Man Without Desire* (1923), Adrian Brunel was not given the opportunity to direct another feature film until 1926. In the intervening years, Brunel made a number of low-budget burlesques and short films that have been feted for their wit, playfulness and self-referential experiments with form.*

Shimmy Sheik, Two-Chinned Chow and Yes, We Have No - ! (all 1923) receive no mention in Brunel's autobiography, suggesting that he found them less successful than his later burlesques. However, their puns, silly jokes and light-hearted references to European filmmaking styles are pure Brunel.

All three draw upon German animator Lotte Reiniger's silhouette technique, replacing cut-out figures with live actors. Whereas Shimmy Sheik and Two-Chinned Chow had self-consciously spoofed Reiniger's fantastical, fairytale style, however, in Yes, We Have No - ! Brunel develops his own distinctive approach.

The unfortunate Mr Tom Arto's antipathy to the music hall favourite Yes, We Have No Bananas – because he is a vegetarian, naturally – drives him to ever more desperate measures, taking him to a nightclub, where he hopes for “a little Wagner” but again finds the annoying ditty, then home to bed, where he is awoken by his neighbour's tuba practice. Finally he travels the world, only to find at each destination that the tune has got there first.

*Nathalie Morris and Mark Duguid
“BFI Screenonline”*

SCHATTEN

Germania, 1923 Regia: Arthur Robison

■ T. it.: *Ombre ammonitrici*. T. alt.:
Schatten. Eine nächtliche Halluzination.
T. int.: *Warning Shadows*. Sog.: Albin

Grau. Scen.: Rudolf Schneider, Arthur Robison. F.: Fritz Arno Wagner. Scgf.: Albin Grau. Int.: Fritz Kortner (l'uomo), Ruth Weyher (la donna), Gustav von Wangenheim (il giovane), Eugen Rex (gentiluomo), Max Gülstorff (secondo gentiluomo), Ferdinand von Alten (terzo gentiluomo), Fritz Rasp (servitore), Carl Platen (secondo servitore), Lilli Herder (cameriera), Alexander Granach (intrattenitore). Prod.: Pan-Film ■ 35mm. L.: 1942 m. D.: 85' a 20 f/s. Col. (Desmet)
■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Il gioco di luci e ombre è una delle caratteristiche distintive dei film tedeschi di fine anni Dieci e inizio anni Venti cui è stata assegnata l'etichetta collettiva (e piuttosto semplicistica) di ‘espressionisti’. Il *Kammerspiel* soprannaturale *Schatten* rappresenta probabilmente l'apoteosi del leitmotiv dell'ombra nel cinema muto tedesco, essendo qui le ombre non solo un fondamentale espediente stilistico ma un elemento intrinseco alla narrazione.

Sebbene il regista accreditato sia Arthur Robison, sarebbe sbagliato definire *Schatten* ‘un film di Arthur Robison’. Al contrario, è un ottimo esempio di regia come opera collettiva, ed è anche ‘un film di Albin Grau’ e ‘un film di Fritz Arno Wagner’, le cui scenografie e riprese, rispettivamente, sono parte integrante dell'aspetto e dell'atmosfera del film, perfino più di quanto lo fossero per *Nosferatu* di Murnau, uscito l'anno prima.

Come i “poemi cinematografici” (Siegfried Krauer) realizzati all'incirca nello stesso periodo da Carl Mayer in collaborazione con Lupu Pick e Murnau – *Scherben* (1921), *Sylvester* (1923-24) e *Der letzte Mann* (*L'ultima risata*, 1924) – *Schatten* era completamente privo di didascalie quando uscì in Germania nell'ottobre 1923. Pertanto, il contributo del cast nel rivelare l'interiorità e la

psicologia degli anonimi protagonisti è tanto importante quanto l'illuminazione e la messa in scena.

Pur essendo stato a lungo considerato parte del canone del cinema muto tedesco, *Schatten* è ancora per certi versi messo in ombra (senza voler fare giochi di parole) dall'opera di Murnau, Fritz Lang e G.W. Pabst, forse proprio per l'assenza di un autore chiaramente distinguibile. Ciò nonostante, Paul Rotha, nel suo influente studio *The Film Till Now* (pubblicato per la prima volta nel 1930), elogiò *Schatten* definendolo "un raro esempio di completa unità filmica" in cui "erano presentati in modo impeccabile la continuità tematica, il passaggio fluido da una sequenza all'altra, la graduale realizzazione dei pensieri dei personaggi", aggiungendo che "ogni mezzo cinematografico allora noto con cui esprimere lo stato d'animo e creare l'atmosfera è stato usato con fantasia e intelligenza". Guardando il film oggi è difficile non essere d'accordo.

Oliver Hanley

The interplay of light and shadow is a defining characteristic of those German films made in the late 1910s and early 1920s that have been collectively (and rather simplistically) labelled "Expressionist". The supernatural Kammerspiel film Schatten arguably represents the apotheosis of the shadow motif in German silent cinema; shadows serving here not only as a key stylistic device but as an intrinsic element of the narrative.

While Arthur Robison is credited as director, it would be wrong to label Schatten "a film by Arthur Robison". On the contrary, the film is a prime example of film-making as a collaborative art form, and just as much "a film by Albin Grau" or "a film by Fritz Arno Wagner", whose set design and camera-work respectively are integral to the look and atmosphere of the film, even more so than they were to F.W. Murnau's Nosferatu, released the previous year.

Like the "screen poems" (Siegfried Kracauer) made around the same time



Schatten

by screenwriter Carl Mayer in collaboration with Lupu Pick and Murnau – Scherben (1921), Sylvester (1923-24) and Der letzte Mann (The Last Laugh, 1924) – Schatten was, upon its initial German release in October 1923, completely devoid of intertitles. Thus, the contribution of the cast in conveying the inner emotional and psychological workings of the anonymous protagonists is every bit as important as the lighting, design and mise-en-scène.

While it has long been considered part of the German silent cinema canon, Schatten is still somewhat overshadowed (no pun intended) by the work of Murnau, Fritz Lang and G.W. Pabst, indeed

perhaps due to its lack of a clearly distinguishable auteur. Nonetheless, Paul Rotha, in his influential study The Film 'Till Now (first published in 1930), praised Schatten as "a rare example of complete filmic unity," in which "[t]he continuity of theme, the smooth development from one sequence into another, the gradual realisation of the thoughts of the characters, were flawlessly presented" and "[e]very filmic property for the expression of mood, for the creation of atmosphere, that was known at the time was used with imagination and intelligence". Watching the film today, it is hard to disagree.

Oliver Hanley

L'OMBRA

Italia, 1923 Regia: Mario Almirante

■ Sog.: dalla pièce omonima (1915) di Dario Niccodemi. Scen.: Mario Almirante. F.: Ubaldo Arata. Int.: Italia Almirante-Manzini (Berta Trégner), Alberto Collo (Gerardo Trégner), Liliana Ardea (Elena Previle), Andrea Habay (Alberto Dawis), Domenico Marverti (il dottore), Vittorio Pieri (Michele, padrino di Berta), Oreste Bilancia. Prod.: Alba-Film ■ DCP. D.: 90'. Col. (da una copia nitrato imbibita / *from a tinted nitrate print*). Didascalie francesi e fiamminghe / *French and Flemish intertitles* ■ Da: Museo Nazionale del Cinema di Torino / Cinémathèque royale de Belgique ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Museo Nazionale del Cinema di Torino in collaborazione con Cinémathèque royale de Belgique a partire da un duplicato negativo 35mm. Quest'ultimo stampato da Cinémathèque royale de Belgique a partire da una copia nitrato imbibita / *Restored in 4K in 2023 by Museo Nazionale del Cinema di Torino in collaboration with Cinémathèque royale de Belgique from a 35mm duplicate negative. The latter was made by Cinémathèque royale de Belgique from a tinted nitrate print*

L'ombra è basato su un testo teatrale di Dario Niccodemi, molto popolare a teatro e che ha avuto diversi adattamenti cinematografici prima e dopo la versione di Almirante. Il film ricalca in parte la parabola muta di persone affette da paralisi che riacquistano le forze in modo miracoloso, come in *The Home Maker* di King Baggot del 1925 o *Lucky Star* di Frank Borzage del 1929. Ancora di più, il film segue le parabole dei film muti sui ciechi che, una volta recuperata la vista, scoprono una realtà amara, ad esempio che l'amico, il marito o la moglie non provano più amore per loro, come nel film francese, *Mieux vaut la nuit* (Éclair, 1911), o in quello danese *Hjertestorme* (August Blom, 1916). Qui la moglie Berta, dopo essersi ripresa dalla paralisi, scopre che il marito Geraldo, un artista, ha avuto un



figlio da un'altra donna mentre lei, un tempo vivace e sportiva, era paralizzata e non poteva avere figli.

Nel suo blog *Observations on Film Art* (2010), David Bordwell afferma, a proposito della trama di *L'ombra*, che “una diva paralizzata è una contraddizione in termini”, ma, analizzando la scena della guarigione della donna, precisa che proprio da lei (interpretata dall'attrice Italia Almirante Manzini) emerge “una notevole gamma di [micro-]emozioni”, confermando così il fatto che l'insistenza sui campi lunghi, che aveva dominato il diva film degli anni precedenti, ha lasciato ora spazio a “una performance del viso, del corpo e, in particolare, delle braccia inquadrati in piani ravvicinati”. Lo rivelano inquadrature come quella della mano di Berta riflessa in uno specchio, che diventa gradualmente visibile quando la donna recupera le forze e alza il braccio.

Esistono due copie restaurate del film, disponibili rispettivamente presso il CNC di Parigi e la Cinémathèque royale de Belgique, entrambe duplicate da nitrati d'epoca imbibiti (la copia del CNC è stata proiettata al Cinema Ritrovato nel 1994). La copia belga è più lunga e più completa, ed è stata

utilizzata per il nuovo restauro digitale realizzato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino in collaborazione con la Cinémathèque royale de Belgique.

Ivo Blom

L'ombra (The Shadow) is based on Dario Niccodemi's popular stage play that has frequently been adapted for screens big and small, before and since Mario Almirante's version of 1923. The film partly recalls the oft-told silent film parable of people with paralysis who make a miraculous recovery, as in King Baggot's The Home Maker (1925) or Frank Borzage's Lucky Star (1929). In addition, the film follows a similar narrative to silent films about blind people who regain their sight only to be confronted by a bitter reality such as finding their love for a significant other is no longer reciprocated (notable examples include the 1911 Éclair production Mieux vaut la nuit or the 1916 Danish film Hjertestorme directed by August Blom). Here the wife, Berta, upon recovering from her paralyzing condition, must learn that her husband Geraldo, an artist, has sired a son with another woman while his once-vivacious and sporty wife was paralysed and unable to bear children herself.

Writing in his blog *Observations on Film Art in 2010*, David Bordwell states, with regard to the plot of *L'ombra*, that “a paralysed diva seems a contradiction in terms”. However, analysing the seemingly “small-scale scene” of the paralysed wife’s recovery, Bordwell points out how a “remarkable range of [micro-] emotions” emanate from leading actress Italia Almirante Manzini. These micro-emotions go hand-in-hand with the director’s avoidance of the type of “long-shot choreography” that had dominated the diva film genre just a few years previously in favour of building “a performance out of face, body, and arms in a close framing”. This is revealed in shots such as the one of Bertà’s hand seen reflected in a wall-mounted mirror, gradually becoming visible as she regains her strength and raises her arm.

Two different prints of *L'ombra* are preserved and available today, at the CNC in Bois-d’Arcy and the Cinémathèque royale de Belgique respectively, both of which were duplicated from vintage tinted nitrates (the print from CNC was screened at Il cinema ritrovato in 1994). The Belgian print is the longer and more complete of the two, and it is this version that served as the basis for the new digital restoration by the Museo Nazionale del Cinema of Turin, in collaboration with the Cinémathèque royale de Belgique.

Ivo Blom



La Souriante Madame Beudet

Prod.: Charles Delac, Marcel Vandal per Le Film d'Art - Vandal et Delac

■ 35mm. L.: 770 m. D.: 38' a 18 f/s.

Bn. Didascalie francesi e tedesche /

French and German intertitles ■ Da:

EYE Filmmuseum ■ Restaurato da EYE

Filmmuseum al laboratorio Haghefilm

a partire da una copia nitrato 35mm

conservata alla Cinémathèque suisse

/ Restored by EYE Filmmuseum at

Haghefilm laboratory from a 35mm

nitrate print preserved at Cinémathèque

suisse

Nel 1922 la pioniera del femminismo, regista e teorica del cinema Germaine Dulac collaborò con il giornalista sportivo e musicofilo André Obey alla sceneggiatura tratta da una pièce di quest'ultimo, un'opera d'avanguardia di grande successo. Pur non essendo il primo film femminista di Dulac, il capolavoro impressionista *La Souriante Madame Beudet* segna un cruciale punto di svolta nella storia del cinema con il suo incomparabile ritratto della soggettività (anche queer) di una donna attraverso mezzi specificamente cinematografici. La trama: Madeleine Beudet (Germaine Dermoz), una donna dalle aspirazioni moderne, cerca di sfuggire

all'opprimente matrimonio con il signor Beudet (Alexandre Arquillière), uomo d'affari dai tradizionali valori borghesi e dai gusti classici. Tuttavia, attraverso un'attenta giustapposizione di elementi realisti e simbolisti, Dulac, critica teatrale esperta, propone anche un discorso originale ed estremamente sofisticato sulla modernità estetica del cinema rispetto al teatro e alle altre arti. Dalle riprese dal vero che svelano con tocchi rapidi e discreti i grigi naturali di una vita provinciale soffocante alla sottile recitazione simbolica di Dermoz nel ruolo di Madame Beudet, contrapposta alla gestualità ieratica di Arquillière, attore proveniente dal teatro di boulevard che interpreta Monsieur Beudet, Dulac traccia un quadro complesso e indimenticabile del futuro tetro e poco promettente della protagonista, mentre i barlumi del mondo dei sogni stabiliscono la posta in gioco della battaglia del cinema per la specificità del mezzo.

Tami Williams

In 1922, the trailblazing feminist, filmmaker, and film theorist Germaine Dulac worked with sportswriter and music lover André Obey to adapt his

LA SOURIANTE MADAME BEUDET

Francia, 1923 Regia: Germaine Dulac

■ Sog.: dalla pièce omonima (1920) di Denys Amiel e André Obey. Scen.: Germaine Dulac, André Obey. F.: Maurice Forster, Paul Parguel. Scgf.: M. Delattre. Int.: Germaine Dermoz (Madeleine Beudet), Alexandre Arquillière (signor Beudet), Jean d'Yd (signor Labas), Madeleine Guitty (signora Labas), Yvette Grisier (cameriera), Raoul Paoli (giocatore di tennis), Armand Thirard (commesso).

successful avant-garde play to the screen. While not her first feminist film, Dulac's impressionist *La Souriante Madame Beudet* marks a crucial turning point in film history with its incomparable portrayal of female (even queer) subjectivity through specifically cinematic means. The plot: Madeleine Beudet (Germaine Dermoz), a woman with modern aspirations, seeks to escape an oppressive marriage to Mr Beudet, a businessman with traditional bourgeois values and classic tastes (Alexandre Arquillière). Yet, through the careful juxtaposition of realist and symbolist elements, Dulac, a seasoned dramatic critic, also puts forth an original, highly sophisticated discourse on cinema's aesthetic modernity in relation to theater and the other arts. From on-location shooting exposing in rapid, discrete touches the natural grey tones of a stifling provincial life, to the subtle symbolist acting of Dermoz as Mme. Beudet set in contrast to the hieratic gesticulations of boulevard theater actor Arquillière as Mr Beudet, Dulac draws up a complex and unforgettable portrait of the heroine's bleak and unpromising future, while glimmers of a dream world establish the stakes of cinema's battle for medium specificity.

Tami Williams

A CHAPTER IN HER LIFE

USA, 1923 Regia: Lois Weber

■ T. it.: *Intrusa; Figlia del peccato*. Sog.: dal romanzo *Jewel: a Chapter in Her Life* (1903) di Clara Louise Burnham. Scen.: Doris Schroeder, Lois Weber. F.: Benjamin H. Kline. Scgf.: E.E. Sheeley. Int.: Jane Mercer (Jewel), Claude Gillingwater (suo nonno), Eva Thatcher (signora Forbes), Frankie Raymond (Madge), Jacqueline Gadsdon (Eloise), Robert Frazer (Dr. Ballard). Prod.: Universal Pictures Corporation (Universal-Jewel) ■ 35mm. L.: 135 m (frammento; l. orig.: 1929 m). D.: 6' a 20 f/s. Bn. Didascalie francesi e tedesche / *French and German intertitles* ■ Da: BFI National Archive

A Chapter in Her Life, uscito nel settembre 1923, segnò il ritorno di Lois Weber alla regia dopo il suo capolavoro *The Blot* (1921). Nel frattempo aveva soggiornato a lungo in Europa e divorziato dal marito nonché collaboratore di lunga data Phillips Smalley. Con *Jewel* (1915) Weber aveva già adattato una prima volta per lo schermo il bestseller di Clara Louise Burnham. Pur godendo del massimo sostegno della Universal, secondo Shelley Stamp, esperta di Weber, *A Chapter in Her Life* “non fu un successo. La critica elogiò la regia [...] ma trovò la tematica non al passo con i tempi” (Lois Weber in *Early Hollywood*, University of California Press, 2015). Weber non avrebbe diretto altri film fino a *The Marriage Clause* (*Sei tutta la mia vita*, 1926). *A Chapter in Her Life* esiste oggi in forma (più o meno) completa, anche se in riduzioni 16mm di qualità inferiore. Due soli brevi frammenti provenienti da una copia di distribuzione svizzera sono da considerarsi ciò che rimane del formato 35mm originale.

Oliver Hanley

A Chapter in Her Life, released in September 1923, marked Lois Weber's return to filmmaking following her masterpiece *The Blot* (1921). In the interim, she had spent an extended sojourn in Europe and divorced her husband and long-term collaborator Phillips Smalley. Weber had adapted Clara Louise Burnham's best-selling novel for the screen already once before for *Jewel* (1915). While Universal threw itself behind the production, *A Chapter in Her Life* was, as Weber expert Shelley Stamp concludes, “not a success. Critics praised [Weber's] direction... but found the film's subject matter out of step with the times.” (Lois Weber in *Early Hollywood*, University of California Press, 2015). Weber wouldn't direct another film until *The Marriage Clause* (1926). *A Chapter in Her Life* exists today (more or less) complete, albeit in the form of inferior quality 16mm reduction prints. Only

two short fragments from a contemporary Swiss distribution print are known to survive in the original 35mm format.

Oliver Hanley

OST UND WEST (MISRECH UND MAJREW)

Austria, 1923 Regia: Sidney M. Goldin

■ T. int.: *East and West*. T. alt.: *Mazel Tov*. Scen.: Eugen Preiss, Sidney M. Goldin. F.: Eduard Hoesch. Int.: Sidney M. Goldin (Robert Brown), Molly Picon (Molly), Jakob Kalich (Ruben), Simon Nathan (Mottl Brauner), Jda Astori (la moglie), Nelly Spodek (la figlia), Laura Glücksmann (la nonna), Eugen Preiss (Menasche), Eugen Neufeld (lo zio di Ruben), Emmy Flemmich (la moglie di Ruben). Prod.: Listo-Film, Picon-Film ■ DCP. D.: 90'. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Filmarchiv Austria ■ Restaurato nel 2023 da Filmarchiv Austria a partire da due copie 35mm nitrato conservate presso Gosfil'mofond e Filmarchiv Austria. Una copia 16mm acquisita dal National Center for Jewish Film è stata utilizzata per colmare due inquadature mancanti in entrambe le copie / *Restored in 2023 by Filmarchiv Austria from two 35mm nitrate prints preserved at Gosfil'mofond and Filmarchiv Austria. A 16mm print acquired from the National Center for Jewish Film provided two shots that were missing in both nitrate prints*

Fu a Vienna, negli anni successivi alla fine della Prima guerra mondiale, che furono realizzati “i primi film europei girati da ebrei per ebrei, da una prospettiva nettamente ebraica”, come ha scritto J. Hoberman (*Bridge of Light*, The University of Chicago Press, 1991). *Ost und West* ne è un ottimo esempio. Paradossalmente, o forse opportunamente, il film fu diretto da un americano, Sidney M. Goldin.

Robert Brown (già Brauner), un uomo d'affari newyorkese di successo, ritorna nel ‘Vecchio mondo’ (l'Europa



Ost und West (Misrech und Majrew)

dell'Est) per partecipare al matrimonio della nipote. Porta con sé la figlia Molly, che con il suo comportamento spavaldo e le maniere tipiche del 'Nuovo mondo' si scontra presto con i valori tradizionali della famiglia dell'Est europeo. Molly inscena per sé un finto matrimonio ma, ignorando le usanze locali, si ritrova sposata sul serio con Ruben, un timido studente di Talmud. La tradizione le proibisce di divorziare subito, e Molly torna in America. Ruben, segretamente innamorato di lei e devastato dal suo rifiuto, fugge a Vienna dove, dopo aver subito un processo di assimilazione, si reinventa come Ben-Ami e scrive un bestseller, *Ost und West* (il titolo, come quello del film, è un riferimento all'influente rivista culturale tedesca che cessò le pubblicazioni nell'aprile 1923).

Fu lo stesso Goldin, che era anche attore, a interpretare Robert Brown; un ruolo al quale in un certo senso era predestinato, essendo emigrato negli Stati Uniti dalla Galizia in giovane età. La coppia nata per sbaglio, che si ricongiunge dopo la riuscita assimilazione di Ruben, è interpretata da Jakob Kalich e Molly Picon, marito e

moglie anche nella vita e newyorkesi come Goldin. Picon, che era anche produttrice del film, contribuì grandemente al suo successo grazie alla sua interpretazione di Molly come "forza della natura" ed "essenza della modernità" (Hoberman).

Dietro l'aspetto apparentemente grezzo e slapstick, il film nasconde un'azzeccata satira sociale che riflette la situazione reale di tanti ebrei austriaci dell'epoca, "presentando l'ebreo germanizzato con successo come giusto mezzo tra il primitivo *Ostjude* e il rozzo americano" (Hoberman).

Disponibile per molto tempo solo in copie mediocri, *Ost und West* viene ora presentato in un nuovo restauro digitale che ci permette di apprezzare il film di Goldin sotto una nuova luce.

Oliver Hanley

It was in Vienna in the years following the end of the First World War that, in the words of J. Hoberman, "the first European movies made by Jews for Jews, from a distinctly Jewish perspective" (Bridge of Light, The University of Chicago Press, 1991) were made. Ost und West is a prime example. Ironi-

cally, or perhaps appropriately, the film was directed by an American, Sidney M. Goldin.

Robert Brown (formerly Brauner), a successful New York businessman, returns to the "Old Country" to attend his niece's wedding. He takes his daughter Molly, whose brash behaviour and New World mannerisms soon clash with her Eastern European family's traditional ways. Molly stages a mock wedding of her own but, ignorant of custom, winds up married to the timid Talmud student Ruben. Forbidden by tradition to divorce Ruben immediately, Molly returns to America. Ruben, secretly in love with Molly and devastated by her rejection, flees to Vienna where, after undergoing a process of assimilation, he reinvents himself as Ben-Ami and authors a bestselling book, Ost und West (the title, like that of the film itself, a reference to the influential German cultural magazine that ceased publication in April 1923).

Goldin, also an actor, plays the part of Robert Brown himself; a role he was, in a way, born to play, having emigrated to the US from Galicia at an early age. The accidental couple who later come together after Ruben's successful assimilation are played by real-life husband and wife, and Goldin's fellow New Yorkers, Jakob Kalich and Molly Picon. Picon, who also produced the film, was largely responsible for its popularity at the time, thanks to her portrayal of the "force of nature" Molly as "the essence of modernity" (Hoberman).

Behind its seemingly unrefined, slapstick exterior, lies a pertinent social satire that reflects the real-life contemporary situation of many Austrian Jews, "presenting the successfully Germanised Jew as a golden mean between the primitive Ostjude and the crass American" (Hoberman).

Long available only in mediocre prints, this new digital restoration of Ost und West allows us to appreciate Goldin's film in a new light.

Oliver Hanley

SURPRISE

USA, 1923 Regia: Dave Fleischer

■ Int.: Max Fleischer. Prod.: Max Fleischer per Out of the Inkwell Films, Inc. ■ 35mm. L.: 177 m. D.: 9' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum

Lo studio di animazione Fleischer, che negli anni avrebbe prodotto tanti memorabili cartoni animati sonori, era già in piena attività all'epoca del muto. Negli anni Venti il cavallo di battaglia dello studio fu *Out of the Inkwell*: in decine di cortometraggi, il personaggio di un clown – poi battezzato Ko-Ko – prendeva vita sul tavolo da disegno, interagiva con l'artista Max Fleischer e fuggiva nel mondo reale. Dopo averne combinate di cotte e di crude il clown concludeva il cortometraggio rifugiandosi nuovamente nel calamaio. Questo schema apparentemente limitato era in realtà un punto di partenza per un infinito assortimento di idee e gag ingegnose. *Surprise* ne offre un delizioso esempio: qui un Max distratto sabotava inavvertitamente la storia d'amore animata del clown. Quest'ultimo, infuriato, mette in atto la sua estrema vendetta. Le prime scene del cortometraggio costituiscono anche una vetrina per il rotoscopio, una tecnica inventata da Fleischer che permetteva all'artista di ricalcare le scene da fotogrammi con attori in carne e ossa per creare un'animazione più realistica.

J.B. Kaufman



Surprise

The Fleischer animation studio, which would produce so many memorable sound cartoons in later years, was already functioning at full strength during the silent period. The studio's signature series of the 1920s was Out of the Inkwell. In dozens of Inkwell shorts, a cartoon clown – eventually christened Ko-Ko – came to life on the drawing board, interacted with artist Max Fleischer, and escaped into the real world. Invariably stirring up trouble, the clown ended the reel by taking refuge back in the inkwell. This seemingly limited template was actually a springboard for an endlessly inventive assortment of ideas and gags. Surprise offers a delightful example, as

a distracted Max inadvertently thwarts the clown's cartoon romance. The enraged clown retaliates with an extreme revenge of his own. The early scenes of this short are also a showcase for the rotoscope, a Fleischer invention that allowed the artist to trace action from frames of live-action film to create more lifelike animation.

J.B. Kaufman

LUCRETIA LOMBARD

USA, 1923 Regia: Jack Conway

Vedi pag. / See p. 391

CAPITOLO 5: EGITTOMANIA CHAPTER 5: EGYPTOMANIA

Nel novembre 1922 una squadra di scavo guidata dall'archeologo britannico Howard Carter scoprì nella Valle dei Re, in Egitto, la tomba di Tutankhamon, faraone della XVIII dinastia. L'aspetto ancor oggi significativo di quella scoperta è che, diversamente

da altre tombe reali dell'antico Egitto, depredate dei loro tesori molto prima che gli archeologi le scoprissero, quella di Tutankhamon era intatta.

Negli anni Venti l'egittomania non era una novità. In effetti il termine può essere fatto risalire agli inizi dell'Otto-

cento. Anche al cinema abbondano esempi precedenti il 1923 che riflettono la passione occidentale per la cultura dell'antico Egitto. Basti pensare a Theda Bara che interpreta una Cleopatra oggi quasi mitica nell'omonimo film americano (in gran parte) perduto

del 1917, o la prima non-commedia di Ernst Lubitsch *Die Augen der Mumie Ma* (*Gli occhi della mummia*), realizzata in Germania l'anno successivo.

La scoperta della tomba di Tutankhamon scatenò tuttavia una nuova ondata di egittomania (o Tutmania), che vide i turisti occidentali, tra cui alcune personalità di spicco, accorrere in Egitto spinti dalla curiosità per la tomba e altri monumenti (come illustra il cortometraggio documentario sulla visita del futuro re belga Leopoldo III alla Grande piramide di Giza).

Manco a dirlo, il cinema e gli altri media non tardarono ad approfittare della Tutmania. Questo programma comprende tre primi esempi che celebrano ma anche mettono in ridicolo la famosa scoperta (e l'egittomania nel suo complesso) in vari modi. Nella commedia americana non (ancora) identificata [*Jack momie égyptienne*] un ricco occidentale ottiene più di quanto si aspettasse acquistando un sarcofago durante un viaggio in Egitto. Il breve cortometraggio d'animazione francese *La Roman de la momie* segue un gruppo di egittologi alla ricerca della mummia di 'Tout-Tut-Amun', ma è la mummia a trovare loro. La commedia di produzione austriaca *Tutankhamen*, di Raymond Frau, reimmagina invece la storica scoperta come una frenetica farsa di proporzioni adeguatamente epocali.

Oliver Hanley

In November 1922, an excavation team led by British archaeologist Howard Carter uncovered the tomb of the 18th-Dynasty pharaoh Tutankhamun in Egypt's Valley of the Kings. What remains significant about this discovery even to this day is that in contrast to other Ancient Egyptian royal tombs, which were plundered of their treasures long before archaeologists discovered them, the tomb of Tutankhamun was intact.

Egyptomania was nothing new in the 1920s. Indeed, the term can be traced back to the early 1800s. Even in cinema, examples from before 1923 abound



L'Ascension de la pyramide de 'Chéops' par S.A.R. le prince Léopold

that reflect the Western fascination with Ancient Egyptian culture. One need only think of Theda Bara's now almost mythic turn as Cleopatra in the (mostly) lost American film of the same name from 1917, or Ernst Lubitsch's first non-comedy Die Augen der Mumie Ma, made in Germany the following year.

However, the discovery of Tutankhamun's tomb sparked a fresh wave of Egyptomania (or Tutmania), which saw Western tourists, including a number of prominent figures, flocking to the tomb and other Ancient Egyptian landmarks (as exemplified by the short documentary film of future Belgian King Leopold III's visit to the Great Pyramid of Giza).

Needless to say, cinema, as other media, was quick to pick up on the Tutmania craze. This programme includes three early examples that both celebrate and mock the famous discovery (and Egyptomania in general) in different ways. In the (as yet) unidentified American comedy [Jack momie égyptienne], a rich Westerner gets more than he bargains for when he purchases a sarcophagus on a trip to Egypt. The short French animation La

Roman de la momie follows a group of Egyptologists on their quest to find the mummy of "Tout-Tut-Amun", only for the mummy to find them instead. Raymond Frau's Austrian-produced comedy Tutankhamen meanwhile re-imagines the epochal discovery as a frenzied farce of suitably epic proportions.

Oliver Hanley

[FIRST PEEPS OF THE OPENING OF TUT-ANKH AMEN'S TOMB]

Regno Unito, 1923

■ Prod.: Topical Film Company ■ 35mm. L.: 81 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: BFI National Archive

LE ROMAN DE LA MOMIE

Francia, 1923

Regia: André Rigal, Robert Lortac

■ Prod.: Pathé Consortium Cinéma ■ 35mm. L.: 44 m. D.: 2' a 20 f/s. Bn

■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

[JACK MOMIE ÉGYPTIENNE] USA, 1923

■ 35mm. L.: 313 m (incompleto). D.: 15' a 18 f/s. Col. (da una copia nitrato imbibita / *from a tinted nitrate print*). Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: La Cinémathèque française

L'ASCENSION DE LA PYRAMIDE DE 'CHÉOPS' PAR S.A.R. LE PRINCE LÉOPOLD Egitto, 1923

■ F.: Tullio Chiarini. Prod.: Oriental Film Cairo ■ DCP. D.: 7' a 18 f/s. Col. (Desmet). Didascalie francesi e arabe / *French and Arabic intertitles* ■ Da: Cinémathèque royale de Belgique

TUTANKHAMEN

Austria, 1923 Regia: Raymond Frau [Raymond Dandy]

■ T. it.: *Il gioiello di Tutankamen*. Scen.: Raymond Dandy. F.: Julius Jonak. Scgf.: Hans André. Int.: Raymond Dandy (Tutankhamen), Lixie Scott, Renée Soéré (moglie di Tutankhamen), Karl Leiter (generale egizio). Prod.: Listo-Dandy-Film-Consortium ■ 35mm. L.: 716 m. D.: 29' a 22 f/s. Col. (Desmet, da una copia nitrato imbibita / *from a tinted nitrate print*). Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Filmarchiv Austria

CAPITOLO 6 / CHAPTER 6: MUTIFLIX

LA MAISON DU MYSTÈRE

Francia, 1923 Regia: Alexander Volkoff

■ Sog.: dal romanzo omonimo (1921) di Jules Mary. Scen.: Alexandre Volkoff e Ivan Mozzuchin. F.: Joseph-Louis Mundwiller, Fédote Bourgassoff. Scgf.: Ivan Lochakoff, Edouard Gosch. Int.: Ivan Mozzuchin (Julien Villandrit), Charles Vanel (Henri Corradin), Nicolas Koline (Rudeberg), Hélène Darly (Régine de Bettigny), Francine Mussey (Christiane), Sylvia Grey (Marjorie), Simone Genevois (Christiane bambina), Bartkévitch (Marjory), Wladimir Strijewski (Pascal giovane), Claude Bénédicte (Général de Bettigny). Prod.: Film Albatros ■ 35mm. L.: 8727 m. D.: 381' a 20 f/s. Bn e col. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: La Cinémathèque française

1° ep.: *L'Ami Félon*, L.: 1201 m. D.: 52'; 2° ep.: *Le Secret de l'étang*, L.: 665 m. D.: 30'; 3° ep.: *L'Ambition du service de la haine*, L.: 784 m. D.: 35'; 4° ep.: *L'Implacable verdict*, L.: 947 m. D.: 41'; 5° episodio: *Le Pont vivant*, L.: 738 m. D.: 34'; 6° ep.: *La Voix du sang*, L.: 561 m. D.: 26'; 7° ep.: *Les Caprices du destin*, L.: 1031 m. D.: 47'; 8° ep.: *Champ clos*, L.: 988 m. D.: 44'; 9° ep.: *Les Angoisses de Corradin*, L.:

810 m. D.: 36'; 10° ep.: *Le Triomphe de l'amour*, L.: 996 m. D.: 46'

Julien Villandrit è proprietario di una fabbrica tessile il cui direttore, Henri Corradin, è suo amico d'infanzia. I due amano la stessa donna, Régine de Bettigny, che accetta di sposare Villandrit. Folle di gelosia, Corradin userà ogni mezzo per distruggere la loro unione. Tradimenti, tragedia, separazioni strazianti, colpi di scena, l'amore ne uscirà vittorioso?

Fino a poco tempo fa i film a episodi non avevano nemico più agguerrito di me. Fuggivo dalle sale in cui erano proiettati, mi rifiutavo di andare a vedere anche una sola delle innumerevoli parti delle innumerevoli avventure che compongono uno di questi film. Innegabilmente, da qualche tempo qualcosa è cambiato. [...]

La Maison du mystère ha compiuto la mia conversione. Lì non si tratta più di allungare il brodo con situazioni strampalate, avventure straordinarie, eroine ammazzate dieci volte e dieci volte resuscitate, bensì di realizzare un adattamento molto chiaro del romanzo di Jules Mary. Una scienza del ritmo, dell'intensità, della verosimiglianza

za e una fotografia molto bella in cui abbondano le trovate ingegnose caratterizzano la regia di Monsieur Volkoff, che ha diretto in modo ammirevole i suoi interpreti. *L'Habitué du Vendredi*, "Cinémagazine", 23 marzo 1923

C'è di tutto in questo film: pagine di tristezza e di sofferenza morale, peripezie commoventi e vertiginose in sommo grado; drammi avvincenti; un misto di criminali e di spiriti eletti: tutto ciò che serve ad avvincere, conducendo l'anima attraverso le emozioni più varie. Aggiungiamo che alcuni di questi aspetti denotano un'attenzione per l'arte e la novità cui il cinema non è ancora abituato. [...] Nella composizione e nelle luci tutto è studiato. Controluci dai contrasti assoluti, a creare silhouette di personaggi e oggetti che costituiscono una felice innovazione. Talvolta intere inquadrature sono similmente ricalcate in guisa di ombre, e sullo sfondo si animano le gradazioni di luce, si rincorrono le mezzetinte. Sembra che alcuni scorci siano stati ricostruiti, come un tempo solevano fare i paesaggisti. Georges-Michel Coissac, "Le Cinéopse", marzo 1923

A serial in ten episodes. Julien Villandrit, the owner of a textile factory, and his manager and childhood friend, Henri Corradin, are both in love with the same woman. Thus, when Régine de Bettigny gives her hand to Villandrit, Corradin becomes mad with jealousy. The latter will resort to any means to break up the couple. After betrayals, tragedy, devastating separations, twists and turns... will love conquer all?

Not long ago, I was the staunchest opponent of serial films. I used to steer clear of the theatres where they were being shown, and, sticking to my position, I refused to go see any of these countless parts of the countless adventures that make up one of these films. Undeniably, in recent times, something has changed...

La Maison du mystère completed my conversion. It is no longer a film of abracadabra situations, extraordinary adventures, heroines killed ten times and resurrected ten times, but rather a very clear adaptation of Jules Mary's novel. A science of rhythm, of intensity, of truth and beautiful photography where ingenious discoveries abound characterise the directing of Mr Volkoff, who admirably guided his actors."

L'Habitué du Vendredi, "Cinémagazine", 23 March 1923

This film has it all: moments of sadness and moral suffering, emotional and vertiginous adventures of a supreme degree, gripping drama, a mixture of criminals and enlightened souls – everything necessary to captivate audiences, taking the soul through the most diverse emotions. We should add that some episodes exemplify a commitment to art and novelty that the cinema is not yet accustomed to... The composition and lighting have been carefully studied. Backlighting against stark contrasts defines these silhouettes of characters and objects, heralding a welcome innovation. At times, entire scenes are traced according to the movement of the fleeting shadows, and in the background, the flickering lights come alive and half-tones are diffused. In the same spirit, some corners



La Maison du mystère

have been created by reconstitution, just as landscape gardeners used to do long ago.

Georges-Michel Coissac, "Le Cinéopse", March 1923

GOSSETTE

2° episodio: *Le Revenant*

Francia, 1923 Regia: Germaine Dulac

■ Sog.: dal romanzo omonimo (1923) di Charles Vayre. Scen.: Germaine Dulac. F.: Henri Stuckert, Albert Cohendy. Scgf.: Jean Perrier. Int.: Régine Bouet (Gossette), Jean-David Evremond (Robert de Tairac), Jeanne Brindeau (Madame de Savières), Maurice Schutz (Monsieur de Savières), Georges Charlia (Phillipe de Savières), Jean d'Yd (Mastro Varadès, il notaio), Paul Menant (autista), Madeleine Guitty (Madame Bonnefoy), Bernard (Bonnefoy padre), Vialar (Léonard Bonnefoy). Prod.: Louis Nalpas per Société des Cinéromans ■ DCP. D.: 48'. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: La Cinémathèque française

Sin dai primi episodi di questo fortunato *ciné-roman* in sei parti tratto da un romanzo di Charles Vayré (pubbli-

cato in contemporanea su "L'Echo de Paris"), la cineasta d'avanguardia Germaine Dulac dà vita a un poliziesco originale, visivamente suggestivo, sottilmente sentimentale e ricco di suspense esilarante, con abbondanti colpi di scena e *cliffhanger*. Gossette è un'orfana adottata da una coppia il cui figlio, ingiustamente accusato dell'omicidio di un ricco industriale, si è dato alla fuga. Femminista e socialista, Germaine Dulac rovescia i ruoli di classe e di genere: Gossette viene in aiuto del vulnerabile erede maschile, Philippe de Savières, che insieme alla giovane bohémienne va alla ricerca del vero assassino. Elogiato per il suo sorprendente realismo, *Gossette* rinnova e modernizza il genere grazie alle didascalie contenute, agli scenari naturali, ai primi piani espressivi e all'uso di una serie di lenti ed effetti appositamente progettati per esprimere le visioni interiori e gli stati mentali dei personaggi. Pur essendo distante dall'ideale cinematografico dell'avanguardia praticata da Dulac, *Gossette* permise alla pioniera dell'impressionismo di avvicinare il grande pubblico alle nuove tecniche, considerate in grado di dare slancio al livello morale e artistico di questo genere popolare e al mezzo stes-



Gossette

so. Come afferma il critico Jean Chataigner, “Madame Dulac fa progredire il cinema passo dopo passo, e il pubblico la segue e la applaude”.

Tami Williams

Starting with the earliest episodes of this successful six-part ciné-roman, based on a novel by Charles Vayré (published concurrently in “L’Echo de Paris”), avant-garde cineaste Germaine Dulac sets in motion an original, visually captivating, subtly sentimental, and exhilaratingly suspenseful crime drama, with ample servings of plot twists and cliffhangers. Gossette is an orphan, adopted by a couple whose son, falsely accused of the murder of a wealthy industrialist, is on the run. Feminist and socialist, Germaine Dulac reverses class and gender roles, as Gossette comes to the aid of the vulnerable male heir, Phillipe de Savières, who sets out with the young bohemian in search of the true assassin. Praised for its striking realism, Dulac’s Gossette refreshes and modernizes the genre, through its reduced intertitles, natural settings, expressive close-ups, and a variety of specially designed lenses and effects used to express the characters’ inner visions and mental states. While far from the avant-gardist’s cinematic ideal, Gossette allowed this early pioneer of impressionism to introduce general audiences to new techniques that were seen to boost both the moral and artistic level of this popular genre, and the medium itself. As critic Jean Chataigner asserts, “Mme. Dulac is making the cinema progress step by step, and the public is following her with vigorous applause.”

Tami Williams

CAPITOLO 7 / CHAPTER 7: NON-FICTION 1923

[FEUERPROBE MIT FILM]

Svezia, 1923

■ T. alt.: [Eine geglückte Feuerprobe mit Film ausgeführt Sonnabend den 18. August 1923 in der Nähe von Stockholms

Gaswerk am See Värten unter der Leitung der staatlichen Prüfungsanstalt]. Prod.: A/B Svensk Filmindustri ■ 35mm. L.: 219 m. D.: 8' a 24 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Bundesarchiv

Questo cortometraggio documenta un esperimento commissionato dal principale studio svedese, lo Svensk Filmindustri, per verificare se un container di cemento realizzato appositamente fosse efficace contro gli incendi

delle pellicole nitrato. Come spiegano le didascalie, per determinare l'ideale metodo di costruzione dei depositi di pellicole fu bruciato fino a mezzo milione di metri di nitrato. Il folklore della storia del muto è pieno di racconti sulla leggerezza con cui le case di produzione e di distribuzione smaltivano i vecchi film ritenuti ormai privi di interesse commerciale, senza pensare al valore culturale che essi avrebbero potuto rivestire in futuro. Osservando le fiamme e il fumo che si sprigionano dalle prese d'aria del container non si può fare a meno di chiedersi se tra le pellicole giudicate sacrificabili ci fossero copie del primo film di Mauritz Stiller, *Mor och dotter* (1912) o di *Strejken* (1915) di Victor Sjöström, oggi considerati perduti. (Nota per i lettori: l'assenza di altri film svedesi del 1923 nella sezione *Cento anni fa* è puramente casuale!)

Oliver Hanley e Magnus Rosborn

*This short subject documents an experiment, commissioned by Sweden's leading studio Svensk Filmindustri, to test the effectiveness of a specially constructed concrete container against nitrate film fires. According to the title cards, up to half a million metres of nitrate film were set alight in the interest of determining the ideal method of constructing film storage vaults. Silent film history folklore is replete with tales of how film studios and distributors frivolously discarded their old films once they were no longer deemed commercially valuable, unaware that they might one day gain in another kind of cultural value. Watching the flames and smoke emanate from the container's vents, one can't help but wonder whether prints of Mauritz Stiller's debut *Mor och dotter* (1912) or Victor Sjöström's *Strejken* (1915), both now considered lost, were among the items deemed expendable. (Readers will please note, the fact that no other Swedish film from 1923 is screening in the A Hundred Years Ago section this year is purely coincidental!)*

Oliver Hanley and Magnus Rosborn

LA MONTAGNE INFIDÈLE

Francia, 1923 Regia: Jean Epstein

■ F.: Paul Guichard, Léon Donnot. Prod.: Pathé Consortium Cinéma ■ DCP. D.: 24'. Didascalie spagnole / *Spanish intertitles*
 ■ Da: Filmoteca de Catalunya ■ Restaurato in 4K nel 2022 da Filmoteca de Catalunya presso il laboratorio Centre de Conservació i restauració / *Restored in 4K in 2022 by Filmoteca de Catalunya at Centre de Conservació i restauració*

Il 22 giugno 1923, a soli cinque giorni dall'inizio di una violenta eruzione vulcanica in Sicilia, Jean Epstein e gli operatori Paul Guichard e Léon Donnot andarono incontro al vulcano. Il risultato è *La Montagne infidèle*, un documentario in cui l'autore sviluppa l'interesse per le scene reali che dominerà la sua filmografia a partire dagli anni Trenta e che qui assume la forma del cataclisma e dello straordinario.

Nel 1926, questa esperienza viene trascritta nel libro *Le Cinématographe vu de l'Etna*, uno degli scritti fondamentali del pensiero teorico di Epstein. Il testo è sia una riflessione speculativa sui poteri del cinema (come il suo animismo o la sua capacità di farci dubitare della nostra identità) sia un resoconto letterario delle riprese. "Per me il luogo in cui pensare alla più amata macchina vivente era quella zona di morte quasi assoluta che si estendeva per uno o due chilometri attorno ai primi crateri".

La copia recuperata è una versione di distribuzione Pathé Kok 28mm imbibita e con sottotitoli in spagnolo, distribuita da Vilaseca e Ledesma, rappresentanti di Pathé in Spagna a Barcellona, e proviene dalla collezione Pere Tresserra della Filmoteca de Catalunya, che ne ha effettuato il restauro tra il 2021 e il 2022 (rapporto di restauro su repositori.filmoteca.cat).

Rosa Cardona e Daniel Pitarch

On 22 June 1923, just five days after a violent eruption had begun on the is-

*land of Sicily, Jean Epstein and cameramen Paul Guichard and Léon Donnot went to see the volcano. The result was *La Montagne infidèle*, a documentary in which the filmmaker meditates on the real scenes that would dominate his films from the 1930s onwards, here in the form of natural disaster and the extraordinary.*

*In 1926, Epstein wrote about this experience in his book *Le Cinématographe vu de l'Etna*, one of his most important writings on film theory. The text is both a speculative reflection on the powers of cinema (such as its animism or its ability to make us question our identity) and a literary account of the film's shooting. "The place for me to think about this most beloved living machine was this almost absolutely dead zone extending one or two kilometres around the first craters."*

The recovered print is a Pathé Kok 28mm tinted distribution version with Spanish subtitles, distributed by Vilaseca and Ledesma, Pathé representatives in Barcelona, Spain, and comes from the Pere Tresserra collection of the Filmoteca de Catalunya, which restored it between 2021 and 2022 (restoration report at repositori.filmoteca.cat).

Rosa Cardona and Daniel Pitarch

GREAT KANTO EARTHQUAKE [restitution film version]

Giappone, 1923

■ DCP. D.: 13'. Bn. Didascalie giapponesi / *Japanese intertitles* ■ Da: National Film Archive of Japan

Il 1° settembre 1923 un sisma di magnitudo compresa tra 7,9 e 8,4 della scala Richter colpì la pianura del Kanto decimando la capitale Tokyo con danni che si estesero alla regione circostante. Con un bilancio confermato di oltre 105.000 morti e ulteriori 40.000 morti presunti (più altri seimila, prevalentemente persone di etnia coreana e dissidenti politici giapponesi).

si, che furono assassinati nelle rivolte che seguirono), il Grande terremoto del Kanto (Kanto dai-jishin), come divenne noto, si colloca tra le catastrofi naturali più letali del Ventesimo secolo. Novantotto anni dopo, il 1° settembre 2021, il National Film Archive of Japan ha lanciato un sito web “con l’intento di condividere la conoscenza dello storico disastro e il suo impatto sulla società attraverso le immagini in movimento”. Al momento in cui scrivo, tredici film conservati nella collezione dell’archivio che documentano il terremoto e le sue conseguenze possono essere visionati online all’indirizzo kantodaishinsai.filmarchives.jp, compreso quello qui presentato.

Oliver Hanley

On 1 September 1923, an earthquake measuring an estimated 7.9 to 8.4 on the Richter scale struck the Kantō Plain on the Japanese mainland, completely decimating the capital city Tokyo with damage extending well into the surrounding region. With a confirmed death toll of over 105,000, and a further 40,000 presumed dead (plus an additional 6,000, mostly ethnic Koreans and Japanese political dissidents, murdered in the ensuing riots), the Great Kanto Earthquake (Kantō dai-jishin), as it came to be known, ranks among the deadliest natural disasters of the 20th century. Ninety-eight years later to the day, on 1 September 2021, the National Film Archive of Japan launched a website “with the aim of sharing knowledge about the historic disaster and its impact on society via moving images”. At the time of writing, 13 films preserved in the archive’s collection that document the earthquake and its aftermath are available to view online at kantodaishinsai.filmarchives.jp, including the one presented here.

Oliver Hanley

THE ‘SPEAKING FILM’ SOUND-ON-FILM SYSTEM

Den talende film

Danimarca, 1923

Regia: Axel Petersen, Arnold Poulsen
(estratto / excerpt)

[Axel Petersen]

Danimarca, 1923

[Petersen & Poulsen Lydfilm]

Danimarca, 1923

Regia: Axel Petersen, Arnold Poulsen

- Int.: Axel Breidahl, Axel Petersen, Ruth Dietzmann, Lauritz Sørensen. Prod.: Electrical Phono Film Company ■ DCP.
- D.: 12'. Bn e Col. Didascalie e sottotitoli inglesi / English intertitles and subtitles
- Da: Det Danske Filminstitut

La ricerca di un sistema sonoro sincronizzato che fosse pratico ed efficace risale alle origini del cinema, alla metà degli anni Novanta dell’Ottocento. Nei primi anni Venti del nuovo secolo l’avvento della radio e il boom dell’industria discografica coincisero con un rinnovato interesse per il sonoro, rivoluzionando in pochi anni l’industria cinematografica. Tra i pionieri c’erano Theodore Case e Lee De Forest negli Stati Uniti (Phonofilm), Josef Engl, Joseph Massolle e Hans Vogt in Germania (Tri-Ergon) e gli inventori danesi Axel Petersen e Arnold Poulsen, che il 12 ottobre 1923 presentarono il loro sistema di “film parlante” al cinema Palads di Copenhagen. Questo programma si concentra sul duo danese ed è composto da tre film: la presentazione del “film parlante” da parte di Axel Breidahl, celebre personaggio dei media e della letteratura danese; un filmato dimostrativo inedito, girato all’inizio di maggio del 1923, in cui Alex Petersen in persona racconta barzellette; e una compilation dei primi cortometraggi sonori di Petersen e Poulsen che comprende le immagini di un treno espresso (con un’allusione ai fratelli Lumière), le esibizioni della bambina

prodigio Ruth Dietzmann, violoncellista, e del virtuoso della tromba Lauritz Sørensen, e, infine, un estratto di *Nascita di una nazione* di D.W. Griffith con musica sincronizzata – un sguardo al passato del cinema e insieme una prefigurazione del suo futuro.

Oliver Hanley

*The quest for an effective and practical synchronised sound film system goes back to the dawn of cinema in the mid-1890s. The emergence of radio and the booming record industry coincided with a renewed interest in sound film in the early 1920s, leading to a full-scale change in the motion picture industry within just a few years. Among the pioneers were Theodore Case and Lee De Forest in the US (Phonofilm), Josef Engl, Joseph Massolle, and Hans Vogt in Germany (Tri-Ergon), and Danish inventors Axel Petersen and Arnold Poulsen, who unveiled their “speaking film” system at the Palads Theatre in Copenhagen on 12 October 1923. This programme focuses on the latter duo and consists of three items: Danish media and literary personality Axel Breidahl introducing the “speaking film” system; an unreleased demonstration film, shot in early May 1923, featuring Axel Petersen himself telling jokes; and a compilation of Petersen and Poulsen’s early short sound film subjects including footage of an express train (with a nod to the Lumière brothers), performances by child-prodigy cellist Ruth Dietzmann and virtuoso trumpeter Lauritz Sørensen, and, finally, an extract from D.W. Griffith’s *The Birth of a Nation* with synchronised music – a look back to cinema’s past while simultaneously predicting its future.*

Oliver Hanley

Newsreels

La deriva a destra in alcuni paesi dell’Europa Occidentale, che sembra ripetersi cent’anni dopo, domina la nostra selezione di cinegiornali del 1923. A novembre il Partito fascista italiano di Benito Mussolini celebrava il suo primo anno al potere con un

imponente spettacolo a Roma. Pochi mesi prima il diplomatico italiano Enrico Tellini era stato assassinato in seguito a una disputa di confine tra Grecia e Albania dopo il Trattato di Losanna. L'incidente portò a una rottura nelle relazioni tra Italia e Grecia che culminò nell'occupazione di Corfù il 31 agosto.

In Germania, l'8 novembre, il leader del nascente Partito nazionalsocialista tedesco dei lavoratori, Adolf Hitler, guidò un tentativo fallito di *putsch* contro il governo bavarese a Monaco. Nonostante l'insuccesso, l'azione riuscì a imporre Hitler, all'epoca ancora una figura minore, all'attenzione del paese e di fatto del mondo. Il futuro dittatore può essere brevemente intravisto in un breve filmato sulla Giornata tedesca organizzata dai nazisti a Bayreuth il 31 settembre.

Al di fuori della politica, una compilation di due cinegiornali cechi rende omaggio a Sarah Bernhardt, la grande diva francese scomparsa il 26 marzo 1923. La prima parte presenta momenti della vita della 'divina Sarah' mentre la seconda documenta il suo funerale a Parigi, al quale presenziarono trentamila persone. Anche se la copia proiettata contiene solo didascalie flash, le immagini parlano da sole.

Oliver Hanley

The drift to the political right in certain parts of Western Europe, which seems to be repeating 100 years later, dominates our selection of newsreel items from 1923. In November, Italy's fascist party under Benito Mussolini celebrated its first full year in power with an imposing spectacle in Rome. A few months earlier, Italian diplomat Enrico Tellini was murdered in the wake of border disputes between Greece and Albania following the Treaty of Lausanne. The incident led to a breakdown in Italian-Greek relations, culminating in Italy's occupation of Corfu on 31 August.

In Germany, on 8 November, Adolf Hitler, leader of the burgeoning National Socialist German Workers Party, led



La Crise italo-grecque

an unsuccessful putsch against the Bavarian government in Munich. While the putsch itself may have failed, it succeeded in bringing Hitler, then still a minor figure, to the country's – and indeed the world's – attention. The future dictator can be briefly glimpsed in a short clip from the Nazi-organized German Day in Bayreuth on 31 September.

Outside of politics, a compilation of two Czech newsreels pays tribute to Sarah Bernhardt, the celebrated French actress who died on 26 March 1923. The first part presents moments from the life of "the divine Sarah", while the second part documents her funeral in Paris, which was attended by 30,000 people. The print being screened may only contain flash titles, but the images speak for themselves.

Oliver Hanley

LA CRISE ITALO-GRECQUE

Francia-Regno Unito [?], 1923

- Prod.: Pathé-Gazette ■ DCP. D.: 3'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles
- Da: Gaumont Pathé Archives

[BAYREUTH]

Francia, 1923

- Prod.: Pathé ■ DCP. D.: 1' Bn
- Da: Gaumont Pathé Archive

PREMIER ANNIVERSAIRE DU FASCISME

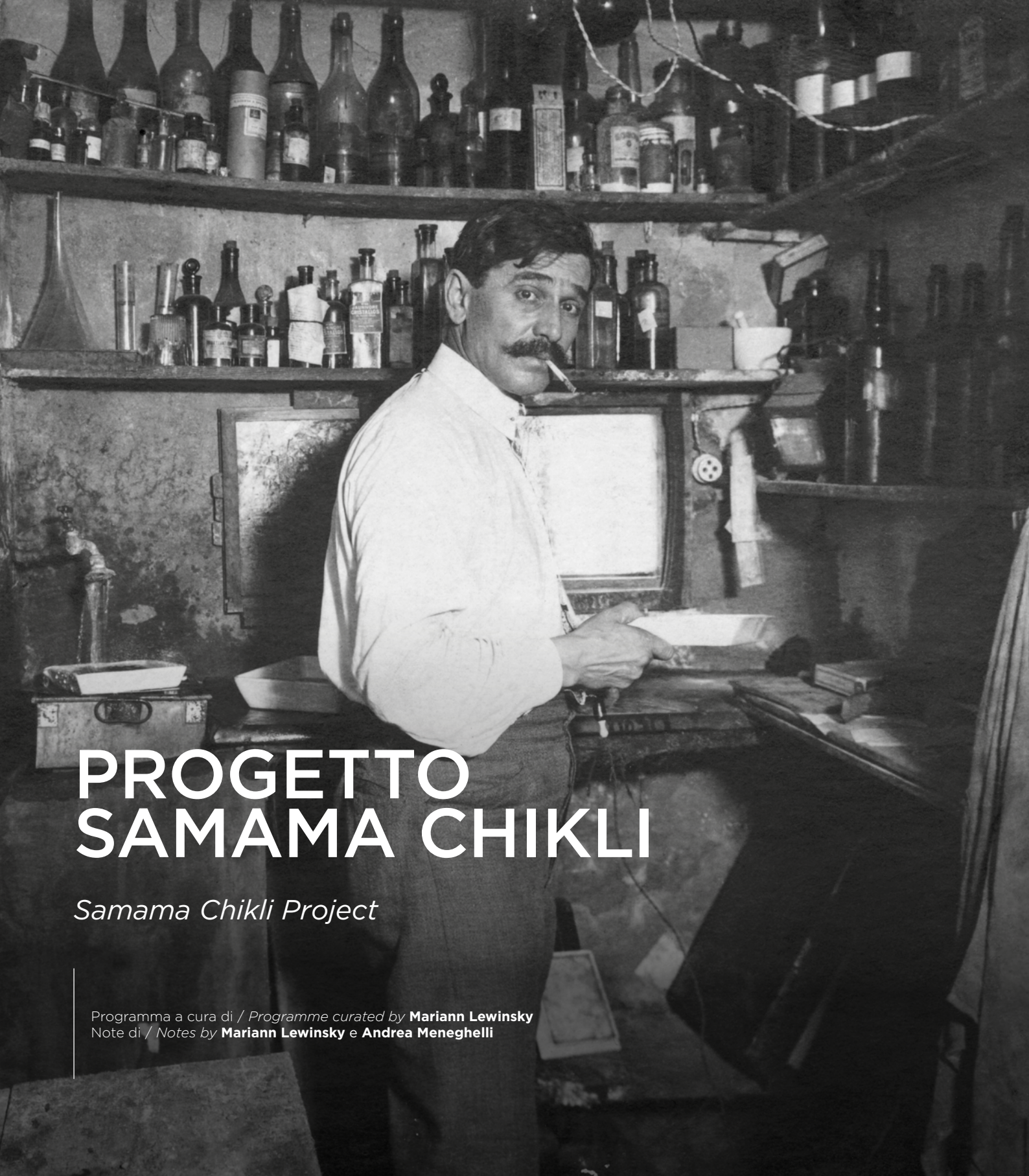
Francia-Regno Unito [?], 1923

- Prod.: Pathé-Gazette ■ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles
- Da: Gaumont Pathé Archives

[ZF 1358 SARAH BERNHARDT]

Cecoslovacchia, 1923

- Prod.: Tricolorfilm ■ 35mm. L.: 156 m. D.: 7' a 20 f/s. Bn. Didascalie ceche / Czech intertitles
- Da: Národní filmový archiv



PROGETTO SAMAMA CHIKLI

Samama Chikli Project

Programma a cura di / *Programme curated by* **Mariann Lewinsky**
Note di / *Notes by* **Mariann Lewinsky e Andrea Meneghelli**

Gli archivi di Albert Samama Chikli (1872-1933), pioniere tunisino del cinema e della fotografia, sono stati affidati dalla famiglia alla Cineteca di Bologna e sono attualmente in corso d'inventario, identificazione e digitalizzazione. Punto d'arrivo del progetto saranno un catalogo dettagliato e un sito-database accessibile, ma poiché ci vorranno anni per portare a termine l'impresa, abbiamo intanto deciso di rendere al più presto pubblica la nostra prima ricognizione all'interno di questi ricchissimi ed eterogenei archivi, che contano circa 15.000 fotografie e 4.000 documenti, in un libro in uscita per questa edizione del Cinema Ritrovato.

Lo studio degli appunti e delle liste autografe, delle lettere e dei documenti commerciali ha rivelato le articolazioni di una carriera che si estende dal 1905 al 1924, e ha permesso di stabilire per la prima volta una filmografia attendibile di Albert Samama: un centinaio di titoli certi, più altre venti opere che possono essergli attribuite sulla base di indizi circostanziali e riscontri stilistici. La sua fenomenale produzione non fiction del decennio 1905-1915 conobbe un'ampia distribuzione internazionale, attraverso i listini di grandi compagnie come Urban, Gaumont, Pathé e Cines. Samama Chikli non può più essere considerato una nota a margine nella storia del cinema, una presenza esotica ed effimera: è stato un protagonista del cinema del suo tempo, e Il Cinema Ritrovato si propone di stabilire, nel corso dei prossimi anni, l'ampiezza del suo lascito.

Cominciamo con una selezione di film non fiction e di *newsreel* che i Gaumont Pathé Archives hanno conservato e restaurato a partire dai negativi originali. Dai primi mesi del 1911 la Gaumont acquistò e distribuì regolarmente i film di Samama, e la ricerca delle opere sopravvissute negli archivi Gaumont Pathé ha prodotto risultati superiori a ogni aspettativa. Ringraziamo Manuela Padoan, direttrice dei Gaumont Pathé Archives, per la generosa decisione di restaurare i film che presentiamo in questa edizione del festival, ed Emmanuelle Champomier, la cui ricostruzione del catalogo Gaumont ha permesso numerose identificazioni.

La guerra 1914-1918 trasformò profondamente il cinema, i modi di produzione, il mercato, il pubblico e tutto il resto. Nei primi anni Venti Albert Samama partecipò come responsabile delle location e operatore a varie produzioni europee che arrivarono in Tunisia per girare film orientalisti, ma non riuscì a trovare una distribuzione internazionale per i suoi due film di finzione, *Zohra* (1922) e *Ain el Ghezal* (1923-24). L'appena riscoperto [*En marge du film "Les Contes des Mille et une nuits"*] illustra perfettamente la situazione. Nel programma sono inclusi due recenti ritrovamenti provenienti dalla collezione della Cineteca di Bologna, utili a precisare il contesto generale, l'occupazione africana a opera delle potenze coloniali europee.

The archives of the Tunisian pioneer of film and photography Albert Samama Chikli (1872-1933), now entrusted with Cineteca di Bologna by his family, are in the process of being ordered, identified and scanned. A detailed catalogue and an accessible database-website are the obvious goals for this project, but since it will take years to realise such big plans, we decided to publish as soon as possible a first survey of the extremely rich and heterogeneous archives, which contain about 15,000 photographs and 4,000 documents; the book will be ready for this year's edition of Il Cinema Ritrovato.

The study of handwritten lists and notes, of photographs, letters and invoices, revealed the articulations of a career behind the camera spanning from 1905 to 1924, allowing us to establish, for the first time, a reliable filmography of Albert Samama amounting to 100 titles plus 20 more works that can be attributed to him on circumstantial and stylistic evidence. His astonishing production of non-fiction films from the decade 1905-1915 was distributed internationally by leading companies such as Urban, Gaumont, Pathé and Cines. Samama can no longer be considered a marginal note in the history of cinema, an ephemeral and exotic presence: he was an important figure in the cinema of his time and Il Cinema Ritrovato is set to reveal, over the next few years, the extent of his legacy.

We begin with a selection of non-fiction films and newsreels preserved and restored from the original negatives by Gaumont Pathé Archives. Starting in early 1911, Gaumont bought and distributed works by Samama on a regular basis, and the results of the search for his surviving works in the Gaumont Pathé Archive collection surpassed all expectations. Our thanks go to Manuela Padoan, director of Gaumont Pathé Archives, for her generous decision to restore the films presented at this edition of the festival, and to Emmanuelle Champomier, whose reconstruction of the Gaumont catalogue was crucial for a number of identifications.

*The 1914-1918 war profoundly changed cinema, production systems, market, audiences and all. In the early 1920s Samama worked as location manager and cameraman in several international productions who came to Tunisia to shot their orientalist films, but he was unable to find international distribution for his two fiction films, *Zohra* (1921) and *Ain el Ghezal* (1923-1924). The newly discovered [*En marge du film "Les Contes des Mille et une nuits"*] perfectly illustrates the situation. Two recent finds from the collection of the Cineteca di Bologna are included in the programme to provide some of the wider context, the occupation of Africa by European colonial powers.*

Mariann Lewinsky

Mariann Lewinsky

LA GUERRE ITALO-TURQUE. LA MISSION DU CROISSANT- ROUGE À GABÈS

Tunisia, 1912

Regia: Albert Samama Chikli

■ Distr.: Journal actualités Gaumont
■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Gaumont Pathé Archives a partire dal nitrato originale / Restored in 4K in 2023 by Gaumont Pathé Archives from the original nitrate

Due inquadrature, senza didascalie. 1. Una grande automobile aperta con i sedili ancora vuoti in primo piano. I bagagli vengono fissati, il parabrezza pulito. Muovendosi a sinistra la macchina da presa scopre man mano numerosi spettatori che osservano il veicolo. 2. L'automobile con a bordo i passeggeri parte verso sinistra, circondata da una piccola folla. Ma per un ragazzo e un cagnolino che sta al centro dell'immagine sono l'operatore e la macchina da presa il vero spettacolo. (ml)

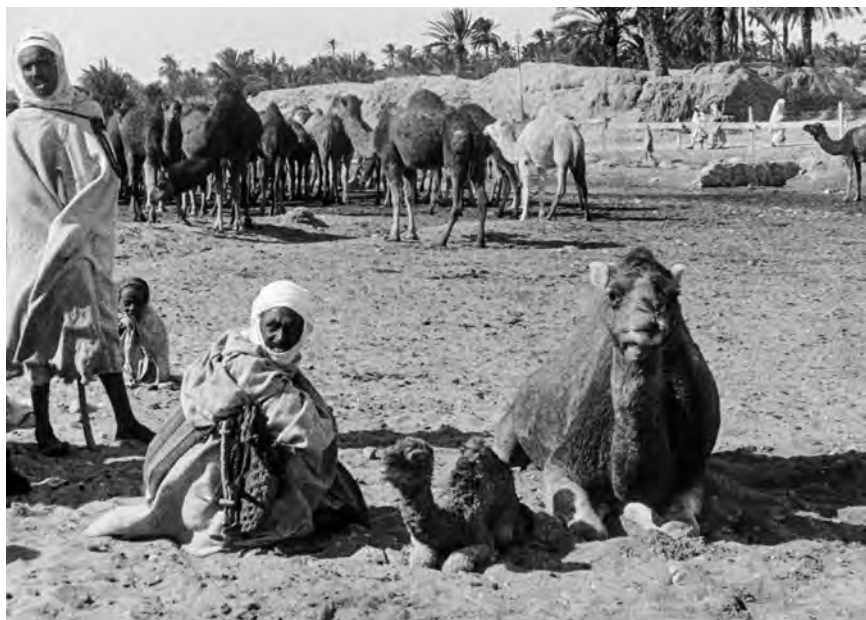
Two shots without intertitles. 1. A close-up of a big, open-top car with empty seats. Luggage is stowed and the windscreen cleaned. Moving to the left, the camera gradually discovers numerous onlookers looking at the vehicle. 2. The car, now bearing passengers, drives off towards the left, surrounded by a small crowd. However, a young boy and a little dog seem more interested in the film camera and the cameraman. (ml)

LA TRIPOLITAINE-LIBYE

Tunisia, 1912

Regia: Albert Samama Chikli

■ T. alt.: *La Tripolitaine pittoresque, Tripoli.*
Distr.: Gaumont (n. 3739) ■ DCP. D.: 7'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives
■ Restaurato in 4K nel 2023 da Gaumont Pathé Archives a partire dal nitrato originale / Restored in 4K in 2023 by Gaumont Pathé Archives from the original nitrate



La Tripolitaine-Libye

Il catalogo Gaumont, nel promuovere questo film, evoca l'attualità del conflitto italo-turco che sferzava in quel momento la regione. Le immagini lo ignorano con una sorta di sdegno sublime, quasi volessero anteporre la bellezza e la dignità ancestrali alle tragiche meschinità dei giochi di potere. È un itinerario stupendo tra oasi punteggiate di pozzi artesiani, moschee, abitazioni che si infilano nel sottosuolo, produzione artigianale dell'olio d'oliva, costruzioni fiabesche poi copiate sul pianeta Tatooine. (am)

To promote this film, the Gaumont catalogue evokes current events in the Italian-Turkish conflict that was then shaking the region. With almost sublime disdain, it ignores the conflict, as if it wanted to emphasise ancestral beauty and dignity over the tragic small-mindedness of power games. It is an amazing journey through oases dotted with artesian wells, mosques, underground dwellings, olive presses, and fairy-tale constructions later duplicated on the planet Tatooine. (am)

LA PÊCHE SUR LES CÔTES TUNISIENNES

Tunisia, 1914

Regia: Albert Samama Chikli

■ Distr.: Gaumont (n. 4249) ■ DCP.
D.: 4'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives
■ Restaurato in 4K nel 2023 da Gaumont Pathé Archives a partire dal nitrato originale / Restored in 4K in 2023 by Gaumont Pathé Archives from the original nitrate

Poiché le creature del mare sono una delle fonti alimentari cruciali nel nostro passaggio su questo pianeta, la pesca è sempre stata un eminente banco di prova per l'ingegno della nostra specie, notoriamente poco acquatica. Prima che trasformassimo la catena alimentare ittica in catena di montaggio, le varianti regionali erano un prodotto culturale. Un film come questo, che ci illustra tre tecniche distinte, è un bene prezioso. (am)

Since creatures of the sea are one of our vital sources of nutrition, fishing has always been a testing ground for the ingenuity of our species, which is notoriously ill-suited to the water. Before fishing was



La Pêche sur les côtes tunisiennes



La Tonte des moutons en Tunisie

transformed into an industrialised process, regional variations in practice were a cultural fact. A film such as this, which demonstrates three distinctly different practices, is a precious thing. (am)

LA TONTE DES MOUTONS EN TUNISIE

Tunisia, 1916

Regia: Albert Samama Chikli

■ Distr.: Gaumont (n. 5137) ■ DCP.
D.: 5'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives
■ Restaurato in 4K nel 2023 da Gaumont Pathé Archives a partire dal nitrato originale / Restored in 4K in 2023 by Gaumont Pathé Archives from the original nitrate

Il gregge si riversa in un cortile polveroso. Le pecore, a terra con le quattro zampe legate, vengono sottoposte all'abile e svelta operazione di tosatura. Gli animali, ora alleggeriti del vello, escono a uno a uno saltellando attraverso uno stretto pertugio, per consentire ai pastori di contarli. Tutto molto limpido, efficace, a suo modo rincuorante. La tosatura come il film. A parte quella panoramica finale sugli uomini che ghignano in macchina brandendo i forbicioni pronti all'uso. (am)

A herd backs into a dusty courtyard. The sheep, on the ground with their four legs bound, are quickly and skilfully shorn. The animals, now without their fleece, leave one by one, leaping over a narrow channel to allow the shepherds to count them. Everything is crystal clear, efficient, encouraging in a sense – and this goes for both the shearing and the film. Except for the final panning shot of the men grinning at the camera and brandishing shears ready to be put to use. (am)

LE PRÉSIDENT DE LA RÉPUBLIQUE ARMAND FALLIÈRES EN TUNISIE

Tunisia, 1911

Regia: Albert Samama Chikli

■ Distr.: Journal actualités Gaumont
■ DCP. D.: 4'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Gaumont Pathé Archives a partire dal nitrato originale / Restored in 4K in 2023 by Gaumont Pathé Archives from the original nitrate



Tirailleurs tunisiens

Sono varie le immagini in movimento prodotte da Pathé e Gaumont che ci accompagnano nella visita ufficiale del Presidente della Repubblica francese Armand Fallières in Tunisia (aprile 1911). Non siamo in grado di dire quali siano di Samama Chikli. I dispensamenti di onorificenze, i bagni tra la folla urbana benevola e le cordiali visite turistiche sfoderano la stessa ufficialità che troviamo nella parole di benvenuto espresse dal Bey Muhammad V al-Nasir (che appare di tanto in tanto accanto al Presidente, ci pare senza eccessivo entusiasmo), almeno per come le riporta la stampa ufficiale dell'epoca: "Voi avete voluto portare alla Tunisia una testimonianza indiscutibile della sollecitudine con la quale il Governo della Repubblica francese non ha mai smesso, da trent'anni a questa parte, di guidare e appoggiare gli sforzi della Tunisia verso il progresso e la civiltà". Per accorgersi che sono in realtà mesi di forti turbolenze, segnati da proteste sanguinose e boicottaggi, bisogna rivolgersi altrove. (am)

There are various moving images produced by Pathé and Gaumont depicting the official visit of the President of the French Republic Armand Fallières to Tunisia (April 1911). We are unable to say which are the work of Samama Chikli. The bestowing of honours, the courteous and benevolent crowds, and the cordial tourist visits all display the same official manner of the welcoming address of the Bey Muhammad V al-Nasir (who occasionally appears alongside the President, apparently without excessive enthusiasm), at least if the official press accounts of his words are anything to go by: "You wanted to bring Tunisia indisputable proof of the care with which the government of the French Republic has, for 30 years, consistently guided and supported Tunisia's movement towards progress and civilization." One must look elsewhere to learn that these were actually turbulent months, marked by bloody protest and boycotts. (am)

TIRAILLEURS TUNISIENS

Tunisia, 1911

Regia: [Albert Samama Chikli]

■ Distr.: Gaumont (n. 3426) ■ DCP.
D.: 6'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives
■ Restaurato in 4K nel 2023 da Gaumont Pathé Archives a partire dal nitrato originale / Restored in 4K in 2023 by Gaumont Pathé Archives from the original nitrate

Il catalogo Gaumont mette subito le mani avanti. "Poiché la Reggenza di Tunisi è parte del protettorato francese, i soldati del Bey, reclutati da sceicchi e caid, sono sottoposti agli ordini degli ufficiali francesi". Bene, capito. E cosa fanno questi fucilieri locali quando non li mandiamo a sparare e farsi sparare? Samama ha per loro un occhio di partecipe umanità, quando consumano il rancio in allegria e si assemano per godersi qualche gradevole spettacolo: una coreografia di coppia con sciabole guizzanti, una danza del ventre in solitaria con brocca sul capo, un numero di ardimiento militaresco (se tale si può chiamare la molestia a un mulo per far vedere come lo si 'doma'). (am)

The Gaumont catalogue immediately puts its cards on the table. "Since the Tunisian Regency is under French protectorate, the Bey's soldiers, recruited amongst Sheiks and Qaids, are under the command of French officers." Good; understood. And what do these local riflemen do when we send them off to shoot and be shot? Samama looks on them with empathy as they happily consume their rations and gather to enjoy the occasional entertaining show: a two-man choreography employing flickering sabres, a (male) belly dancer with a jug on his head, a display of military daring (if harassing a mule to demonstrate how to "tame" it can be fairly described in such terms). (am)

TUNIS. LE BEY SE REND À LA MOSQUÉE

Tunisia, 1912

Regia: [Albert Samama Chikli]

■ Distr.: Journal actualités Gaumont
■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Gaumont Pathé Archives a partire dal nitrato originale / Restored in 4K in 2023 by Gaumont Pathé Archives from the original nitrate

C'è un attimo di esitazione prima che la carrozza con il Bey a bordo parta, un vuoto che inavvertitamente ci racconta le esigenze della messa in scena. Muhammad V al-Nasir spunta per qualche fotogramma, quel che basta per un rapido cenno di saluto. Fino a qui tutto bene. Ma la strada è stretta, e dietro al mezzo regale si riversa un fiume in piena di grandi e piccini, coinvolgendoci in una calca che non si cura delle distanze protocollari. (am)

There is an instant of hesitation before the coach bearing the Bey leaves, a moment of emptiness which inadvertently reveals the demands of staging the scene. Muhammad V al-Nasir can be glimpsed in a few frames, enough for a brief gesture of acknowledgement. So far, so good. But the road is narrow and behind the royal vehicle is a long line comprising young and old alike and we are plunged into a crowd that shows no sign of maintaining the distance that protocol would dictate. (am)

[EXÉCUTION CAPITALE EN TUNISIE]

Tunisia, 1912

Regia: [Albert Samama Chikli]

■ DCP. D.: 2'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Gaumont Pathé Archives a partire dal nitrato originale / Restored in 4K in 2023 by Gaumont Pathé Archives from the original nitrate

Quattro inquadrature, senza didascalie. 1. Cortile interno del Bardo. Alcuni uomini con divise e insegne. Con passo lento giunge il Bey, Muhammad al-Nasir, tozzo e barbuto. Nel suo entourage ci sono Habib Djellouli, Mustapha Dinguizli e Muhammad al-Munsif. 2. Esterno del Bardo con, a destra, la scalinata dei leoni. La macchina da presa segue il condannato a morte che scende le scale. Intorno guardie, gendarmi, spettatori e giornalisti. A sinistra una carrozza ferma. 3. Strada. Si avvicina la carrozza accompagnata da guardie a cavallo. 4. Dalla carrozza scende il condannato a morte con le mani legate e il volto bendato.

La qualità di queste impressionanti immagini risiede nella loro immediatezza. Ci rende partecipi dello sguardo che osserva da vicino, in maniera naturale, informale, tipico di Samama. Potrebbe trattarsi di riprese nel contesto del processo Djellaz del 1912, un'attribuzione su base tematica e stilistica. Albert Samama ha fotografato patiboli, ghigliottine ed esecuzioni; era inoltre fotografo ufficiale del tribunale. Le autorità d'occupazione francesi non gli permisero tuttavia di filmare l'esecuzione dei due condannati a morte dell'affaire Djellaz avvenuta il 26 ottobre 1912 a Tunisi. Il processo, svoltosi nel giugno dello stesso anno, si era concluso con sette condanne a morte. Cinque dei condannati erano stati graziati il 30 giugno 1912, mentre la domanda di grazia per Chedli el Guettari e Manoubi Djardjar era stata rifiutata il 17 ottobre 1912. (ml)

Four shots, without intertitles. 1. Courtyard inside the Bardo. Several men in uniform and medals. Stocky and bearded, the Bey, Muhammad al-Nasir, arrives, walking slowly. His entourage includes Habib Djellouli, Mustapha Dinguizli and Muhammad al-Munsif. 2. Exterior shot of the Bardo with the Lion Steps on the right. The camera follows the condemned man as he descends the steps. He is surrounded by guards, gendarmes, spectators and jour-

nalists. On the left, a coach comes to a stop. 3. Street. The carriage approaches, surrounded by guards on horseback. 4. With his hands tied and face covered, the condemned man climbs down from the carriage.

The main quality of these striking images is their immediacy. They implicate us in its gaze, which looks on from close-by in the natural, informal way typical of Samama's work. On the basis of subject and style, this could be footage from the procès Djellaz del 1912. Albert Samama photographed gallows, guillotines and executions and was also the official court photographer. In 1912, the occupying French authorities forbid him from filming the execution of two men condemned to die over the Affaire Djellaz on 26 October 1912 in Tunis. The trial for the Djellaz case took place in June 1912 and ended with seven death sentences. Five of those condemned were pardoned on 30 June 1912 while Chedli el Guettari and Manoubi Djardjar's appeal was turned down on 17 October 1912. (ml)

L'OASIS DE GAFSA

Tunisia, 191?

Regia: [Albert Samama Chikli]

■ DCP. D.: 4'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Gaumont Pathé Archives a partire dal nitrato originale / Restored in 4K in 2023 by Gaumont Pathé Archives from the original nitrate

Quella di Gafsa, nella parte centro-meridionale della Tunisia, è un'oasi di felicità. Deve essere qualcosa che c'è nell'acqua. Ride l'uomo che raccoglie tra le braccia un cucciolo di dromedario. Scherza con la macchina da presa il beduino col bastone che finge di puntare un fucile. Sprizzano e spruzzano gioia i bambini che si lanciano a fare il bagno in una magnifica piscina al tempo stesso naturale e artificiale; e sembra un gioco anche lavare i panni,



L'Oasis de Gafsa

danzandoci sopra a saltelli, là dove terra e acqua si confondono. (am)

Gafsa, in the centre-south of Tunisia, is an oasis of happiness. There must be something in the water. A man who gathers a dromedary calf in his arms laughs. A Bedouin playfully points his stick at the camera as if it were a gun. Children splash joyfully as they dive into a magnificent swimming pool, which is at once both natural and artificial. Even doing the laundry seems like a game, in which people hop and dance on the fabric, in this zone where land and water meet. (am)

PÊCHE AUX THONS À SIDI DAUD (TUNISIE)

Tunisia, 1930

■ Distr.: Pathé ■ DCP. D.: 2'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Gaumont Pathé Archives a partire dal nitrato originale / Restored in 4K in 2023 by Gaumont Pathé Archives from the original nitrate

I primi film di Albert Samama Chikli di cui abbiamo conoscenza tramite documenti autografi e ritagli di giornale risalgono al 1905. Tra questi, *Tunny Fishing in Tunisia* venne ampiamente distribuito da Urban

(Regno Unito), Eclipse (Francia) e Kleine (USA). In questo programma non mostriamo un film di Samama, ma estratti o outtakes di un film finora non datato e non identificato intitolato *Pêche aux thons à Sidi Daoud (Tunisie)*. La pesca del tonno con le reti a trappola fu praticata a lungo dagli italiani in Tunisia. Oggi tale sistema è ancora praticato da aprile a maggio a Sidi Daoud e Monastir. Il pescato viene venduto in Giappone. (ml)

The earliest films by Albert Samama Chikli that we know of from autograph documents and newspaper clippings are from 1905 and, among them, Tunny

Fishing in Tunisia was widely distributed by Urban (UK), Eclipse (France) and Kleine (USA). We will not screen Sama's film in this programme but present rushes or outtakes from an up-to-now undated and unidentified *Pêche aux thons à Sidi Daoud* (Tunisie). Tuna fishing with trap nets was for a long time practised by Italians in Tunisia. Today, two trap nets are still exploited in Sidi Daoud and Monastir from April to May; the catch is sold in Japan. (ml)

DAKAR, PRINCIPAL PORT DE COMMERCE DE L'AFRIQUE OCCIDENTALE FRANÇAISE

Francia, 1913

■ Prod.: Pathé ■ DCP. D.: 5'. Bn e Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate*). Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / *Italian intertitles with English subtitles*
 ■ Da: Cineteca di Bologna (Collezione Rodrigo Levoni) ■ Restaurato nel 2021 da Cineteca di Bologna con il contributo di MiBACT presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un nitrato positivo 35mm / *Restored in 2021 by Cineteca di Bologna with funding provided by MiBACT at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 35mm positive nitrate*

Come da prassi consolidata per i territori conquistati, l'autorità coloniale a Dakar (dal 1902 capitale dell'Africa Occidentale Francese) proibiva l'esposizione di bandiere locali, per non alimentare pensieri autonomisti. Sul Palazzo del Governatore, dunque, sventola il tricolore francese. L'inquadratura, grossomodo al centro del film, rappresenta una sorta di cerniera tra due concomitanti manifestazioni di dominio. Quella economica, esaltata a inizio pellicola con la perlustrazione del porto, uno degli snodi commerciali più importanti di tutto il sistema coloniale francese. E quella militare, evidenziata in seguito dalla presenza di soldati senegalesi che si



Pêche aux thons à Sidi Daoud (Tunisie)



Dakar, principal port de commerce de l'Afrique Occidentale Française

esercitano sotto l'occhio vigile di ufficiali bianchi. Quando la macchina da presa, infine, si sposta a documentare la vivacità del mercato, l'ombra del Potere apparentemente si ritrae, ma continuiamo ad avvertirla. (am)

As is typically the case in conquered territories, the colonial authorities in Dakar (capital of French West Africa from 1902) prohibited the display of local flags so as not to encourage autonomist sentiments. And so the Governor's Palace flew



Tripoli italiana

the French tricolour. The shot, roughly in the middle of the film, constitutes the juncture of two concurrent displays of power. On the one hand, economic power, highlighted through the exploration of the port, one of the most commercially important sites in the entire French colonial system, at the beginning of the film. On the other, military power, emphasised by the later sight of Senegalese soldiers practicing under the watchful eye of white officials. When the camera finally relocates to show us the lively marketplace, the shadow of Power apparently fades into the background, but we continue to sense its presence. (am)

TRIPOLI ITALIANA

Italia, 1912

■ Prod.: Cines ■ DCP. D.: 3'. Bn e Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate*)
 ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2020 da Cineteca di Bologna con il contributo di MiBACT, a partire da un nitrato positivo 35mm presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata /

Restored in 2020 by Cineteca di Bologna with funding provided by MiBACT, from a 35mm positive nitrate, at L'Immagine Ritrovata laboratory

L'identificazione di questo film come *Tripoli italiana* è favorita da un paio di note pubblicate su "The Moving Picture World" nel marzo del 1912, che fanno cenno alla presenza di una "grande" e "famosa" chiesa cattolica (in un'inquadratura si riconosce la torre campanaria di Santa Maria degli Angeli) e ad antichi monumenti romani (potrebbe trattarsi di quel paio di statue acefale parcheggiate al porto che ritroviamo negli ultimi metri di pellicola sopravvissuti). Nel vivacissimo via vai cittadino spuntano con insistenza occidentali in divisa militare o in giacca e cravatta: segno palese di un disinteresse totale per qualsiasi forma di integrazione. (am)

The identification of this film as Tripoli italiana is supported by a couple of publicity notices in "The Moving Picture World" in March 1912, which mention the presence of a "great" and "famous" Catholic

church (in one shot the bell tower of Santa Maria degli Angeli is visible) and of ancient Roman monuments (which could refer to the couple of headless statues which can be seen left in the port in the final metres of the surviving film). In the lively bustle of the city, Westerners in military uniforms or shirt and tie stubbornly stand out: a clear sign of a total disinterest in any form of integration. (am)

[EN MARGE DU FILM "LES CONTES DES MILLES ET UNE NUITS"]

Francia, 1921

■ Int.: Nathalie Kovanko (Lei), Nicolas Rimsky (Lui), Nicolas Koline (Colon), Albert Samama Chikli (guida) ■ DCP. D.: 31'. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate print*) ■ Da: La Cinémathèque française ■ Digitalizzato nel 2023 da La Cinémathèque française presso il laboratorio del CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée / Digitized in 2023 by La Cinémathèque française at the laboratory of CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

Nel 2019, Mehdi Taïbi, collaboratore della Cinémathèque française, ha visionato una copia nitrato etichettata come Gabès per compararla con la copia in diacetato del documentario omonimo di René Moreau. Ha così riconosciuto Nathalie Kovanko, attrice della Ermolieff, e l'anfiteatro di El Djem, e fatto un collegamento con *Les Contes des Mille et une nuits*, che venne in parte girato in Tunisia, "usando il Maghreb per rappresentare l'Oriente", per dirla con le sue parole. Nel tardo 2022, quando cercavo di scoprire se Samama Chikli avesse partecipato alla produzione di *Les Contes des Mille et une nuits*, Émilie Cauquy mi ha consigliato di visionare il nitrato. E vi ho trovato Samama.

Quale poteva essere lo scopo di questo cortometraggio di finzione? Fu



[En marge du film "Les Contes des Mille et une nuits"]

mai distribuito? O piuttosto fu girato dal cast e dalla troupe Ermolieff come un elaborato film privato in ricordo del soggiorno tunisino? È meraviglioso veder recitare Albert Samama, e sconvolgente osservare come questo piccolo film innocente metta involontariamente a nudo il suo destino nel contesto degli anni Venti. La Tunisia è ridotta a location per produzioni internazionali e il cineasta tunisino è relegato al ruolo di un servitore.

Mariann Lewinsky

In 2019, in order to make a comparison with a diacetate print of a Gabès documentary shot by René Moreau, La Cinémathèque française collaborator Mehdi Taïbi viewed a nitrate print also la-

belled Gabès. Taïbi recognised Ermolieff actress Nathalie Kovanko and the roman amphitheatre of El Djem, and made the connection to Les Contes des Mille et une nuits, partially shot on location "using the Maghreb to illustrate the Orient", in his words. On the recommendation of Émilie Cauquy I viewed this nitrate print when trying to find clues about the participation of Samama in Les Contes des Mille et une nuits. And there I found him.

What might have been the purpose of this short fiction film? Was it ever released? Or rather shot by the Ermolieff cast and crew as an elaborate private souvenir of their stay in Tunisia? It is marvellous to see Albert Samama acting, and devastating how in this innocent little film, his

destiny in the context of the 1920s is laid bare, involuntarily. Tunisia is reduced to serve as location for international productions and the Tunisian filmmaker relegated to the role of a servant.

Mariann Lewinsky

LES CONTES DES MILLES ET UNE NUITS

Francia, 1921

Regia: Viatcheslav Tourjansky

■ F.: G. Leclerc, Albert Samama Chikli. Int.: Nathalie Kovanko (Goul-y-Hanar), Nicolas Rimsky (Soliman), Paul Ollivier, Nicolas Koline. Prod.: Alexander Kamenka per Ermolieff Films ■ 35mm. L.: 1760 m.



Les Contes des Mille et une nuits

D.: 70' a 22 f/s. Bn ■ Da: La Cinémathèque française ■ Restaurato da MoMA - Museum of Modern Art / Restored by MoMA - Museum of Modern Art

Les Contes des Mille et une nuits, in origine un miniserial in tre episodi, sopravvive come lungometraggio, in una versione ridotta dalla distribuzione americana. Il suo successo contribuì a consolidare la Ermolieff, nuova casa di produzione (rinominata Films Albatros nel 1922) che gli emigrati russi avevano fondato a Parigi. Con considerevole intuito, il produttore Alexander Kamenka aveva scelto un racconto fiabesco ambientato nell'Oriente delle Notti Arabe, ben sapendo quanto i francesi amassero le stravaganze orientaliste che avevano conosciuto attraverso i Balletti Russi di Djagilev. (Guardate gli schizzi dei costumi di *Shéhérazade* e di *Le Diable bleu* di Léon Bakst e capirete perché). Nei *Contes* produsse un sapiente contrasto tra i sontuosi set e costumi disegnati da Ivan Lochakoff (che avrebbe curato le scenografie di *Le Brasier ardent* e di

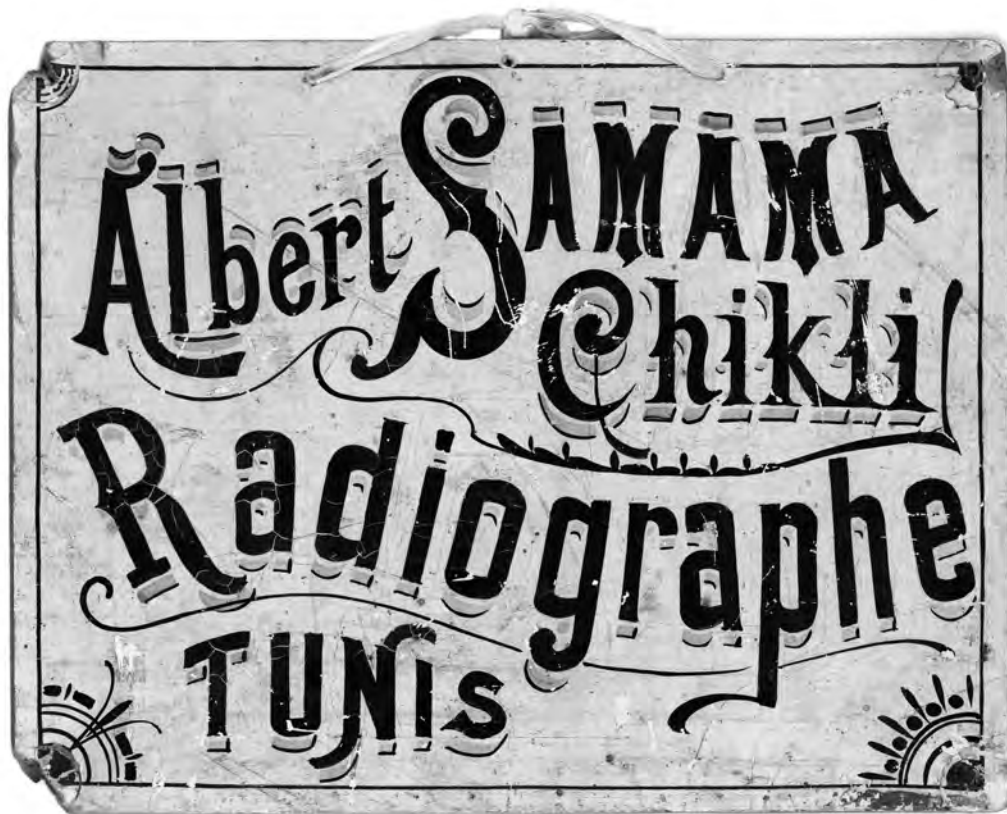
La Maison du mystère, presentati nella sezione *Cento anni fa: 1923*) e la luce del paesaggio tunisino.

Nel suo libro *African Filmmaking North and South of the Sahara* (2006), Roy Armes indica Samama Chikli come operatore delle scene tunisine di *Les Contes des Mille et une nuits*, senza tuttavia citare nessuna fonte. Gli archivi Samama Chikli non offrono informazioni rilevanti sul ruolo di Samama nella produzione Ermolieff; solo nel 2022 l'identificazione di Albert Samama tra gli attori del film [*En marge de Les Contes des Mille et une nuits*] e la scoperta di un ritaglio di giornale del 1921 a casa della nipote di Samama hanno confermato che fu effettivamente uno dei due operatori del film, oltre che il coordinatore delle scene girate in Tunisia: "Gli operatori sono M. Leclerc, veterano di casa Pathé, e M. Samama Chikli, che è stato di grande aiuto a tutti gli artisti dello schermo" (*La Dépêche tunisienne*, 4 dicembre 1921).

Mariann Lewinsky

Les Contes des Mille et une nuits, originally a mini-serial in three episodes, survives in the reduced American distribution version as a feature-length film. Its success greatly helped to consolidate Ermolieff, the new production company (renamed Films Albatros in 1922) Russian emigrants had established in Paris. With his remarkable acumen the producer Alexandre Kamenka had opted for a fairy tale set in the Orient, knowing the French adored the Russian brand of orientalist extravaganzas they knew from Diaghilev's *Ballets Russes*. (Look at the costume sketches for *Shéhérazade* and *Le Dieu bleu* by Léon Bakst and you can see why.) He cleverly combined in *Les Contes des Mille et une nuits* the contrasting attractions of opulent studio sets and costumes designed by Ivan Lochakoff (also responsible for the art direction of *Le Brasier ardent* and *La Maison du Mystère* in the 1923 strand) and the light and landscapes of Tunisia. Roy Armes mentions in his book *African Filmmaking North and South of the Sahara* (2006) that Albert Samama Chikli was the cameraman for the scenes in *Les Contes des Mille et une nuits* shot on location in Tunisia, without citing any source. The Samama archives contain no conclusive information about what function he might have had in the Ermolieff production. Only in late 2022 did the identification of Samama acting in the film [*En marge du film "Les Contes des Mille et une nuits"*] and the discovery of a 1921 newspaper clipping in the private home of Samama's grand-daughter give confirmation that he was indeed one of two cameramen on the Ermolieff film and also the local coordinator for the scenes shot in Tunisia: "Cameramen were Mr. Leclerc, a veteran camera operator for Pathé, and Mr. Samama-Chikli, who has been of great help to all of these screen artists" (*La Dépêche tunisienne*, 4 December 1921).

Mariann Lewinsky



Albert Samama aîné
Prince de Chikli
Navigateur
 Explorateur en Bicyclette de l'Arad (Triangulation Gabès-Tozeur-Tataouine)
 et du Sahara algérien et tunisien
 Photographe amateur de la PRINCEPANTE DE CHIKLI (médaillé)
 Photographe de la Grande Ménagerie A. MASSERINI, de Marseille (médaillé)
 Membre de l'UNION VELOCIPÉDIQUE DE FRANCE
 Membre de l'UNION VELOCIPÉDIQUE ALGÉRIENNE

T. s. v. d.

Membre fondateur du VELOCE-CLUB TUNISIEN
 Membre honoraire de l'HARMONIE FRANÇAISE, de Tunis
 Membre honoraire de LA CHORALE, de Tunis
 Membre honoraire de la SOCIÉTÉ DES SAPEURS-POMPIERS, de Tunis
 Membre du CLUB-ALPIN (Section de Carthage)
 Membre de la SOCIÉTÉ DES PHOTOGRAPHES AMATEURS, de Tunis
 Membre de la SOCIÉTÉ SAINT-HUBERT, de Guelma
 Membre de la SOCIÉTÉ SAINT-HUBERT, de Philippeville
 Membre de la SOCIÉTÉ PROTECTRICE DES ANIMAUX
 Pharmacien du VELOCE-CLUB TUNISIEN... en promenade

X Y Z

Décembre 1892.

Albert

UNION VELOCIPÉDIQUE DE FRANCE
 SIÈGE SOCIAL
 68 Avenue de la Grande Armée. PARIS

U.V.F.

Nom & Prénoms *A. Samama, aîné*
 N° *124*
 Domicile *Tunis.*
 Membre *Individuel*

Signature du Titulaire: *Albert Samama*
 Le Président: *R. Simon*
 Le Secrétaire: *Capis*

977 Succès à l'Exposition Universelle de 1889

DIVE RUSSE IN ITALIA

Russian Divas in Italy



Programme a cura di / *Programme curated by* **Mariann Lewinsky** e **Tamara Shvediuk**
Note di / *Notes by* **Andrea Meneghelli, Dominique Païni, Tamara Shvediuk** e **Federico Striuli**

Tra il 2022 e il 2023, proprio mentre il Gosfilmofond ritrovava e identificava tre film con la diva del cinema muto italiano Diana Karenne, la Cineteca di Bologna recuperava *La tartaruga*, film finora perduto con Elena Makowska, e la Cinémathèque française lavorava a un nuovissimo restauro del frammento di *Thaïs* di Anton Giulio Bragaglia, con protagoniste le danzatrici Thaïs Galitsky e Ileana Leonidoff. Da qui è nata l'idea di un programma sulle dive russe nel cinema muto italiano, fenomeno poco conosciuto ed esplorato.

Anzitutto, occorre una definizione geografica. Le attrici e, più in generale, tutte le maestranze russe che si affermarono nella penisola negli anni Dieci erano originarie dell'Impero russo, così come questo si configurava prima della perdita di molti dei suoi territori europei a seguito del trattato di Brest-Litovsk. Si tratta di un dettaglio importante, perché quasi tutti questi artisti provenivano da specifiche aree geografiche (l'Ucraina in primis, ma anche la Polonia). E tuttavia, essi esprimevano una medesima sensibilità, cultura e stile decisamente russi, come emerge anche dal linguaggio usato nei loro carteggi privati.

Alcune attrici – come Ileana Leonidoff, Elena Makowska, Berta Nelson e Diana Karenne – si trasferirono in Italia ben prima della guerra. Sullo sfondo c'era la moda del momento per gli artisti russi, iniziata nel 1909 quando i Ballets Russes erano apparsi in Europa grazie all'impresario Sergej Djagilev e che, in breve tempo, si erano affermati trionfalmente e avevano reso le ballerine delle vere celebrità: Anna Pavlova, Ida Rubiņštejn, Tamara Karsavina, Vera Karalli (in seguito una delle attrici più importanti del muto prerivoluzionario russo). Tuttavia, una parte cospicua di questa stessa straordinaria generazione di artisti arrivò in Italia a seguito della Rivoluzione russa (la cosiddetta 'emigrazione bianca'). Tra questi, Tatiana Pavlova, Varvara Janowa e Olga Ork de Belajeff. Molte di loro avevano origini ebraiche (come le stesse Karenne, Nelson e Pavlova).

I critici apprezzarono sin da subito il taglio netto delle attrici russe con la tradizione divistica e accolsero con entusiasmo il loro nuovo stile, così come l'intelligenza e l'intraprendenza di queste donne che avevano spesso una solida formazione artistica, grazie alle loro precedenti esperienze nell'opera, nel balletto o nel teatro. Non a caso qualche anno dopo riscuoteranno il medesimo successo a livello europeo, prima in Francia e poi in Germania.

Oltre ai menzionati recenti restauri, presentiamo *Miss Dorothy* con la Karenne (che al Cinema Ritrovato del 2020 hanno potuto vedere solo pochi spettatori), due film straordinari con Berta Nelson, *Vittoria o morte* e *Fiamma simbolica* (conservati nella Desmet Collection dell'EYE Filmmuseum), e un prezioso frammento riscoperto di *La marcia nuziale* che ci fa vedere la diva all'epoca punto di riferimento per ogni attrice del cinema italiano, Lyda Borelli.

Tamara Shvediuik e Federico Striuli

Between 2022 and 2023, just as the Gosfilmofond in Russia was uncovering and identifying three films featuring Diana Karenne, the diva of Italian silent cinema, the Cineteca di Bologna restored La tartaruga, a hitherto lost film with Helena Makowska, and the Cinémathèque française was working on a new restoration of Anton Giulio Bragaglia's Thaïs featuring the dancers Thaïs Galitsky and Ileana Leonidoff. Hence the idea of a programme on Russian divas in Italian silent cinema, a little-known and little-explored phenomenon.

First, a geographical definition is necessary. These actresses and, more broadly, all the Russian workforce settling in Italy in the 1910s, were originally from the Russian Empire as it existed before the loss of many of its European territories due to the treaty of Brest-Litovsk. This is an important detail, because almost all these artists came from specific geographical areas (primarily Ukraine, but also Poland). And yet, no doubt they expressed the same Russian sensibility, culture and style, which also emerges from the language they used in their private correspondence.

Some actresses, such as Ileana Leonidoff, Helena Makowska, Berta Nelson and Diana Karenne moved to Italy well before the war. The context was the craze for Russian stage artists ever since 1909, when the Ballets Russes had appeared in Europe thanks to impresario Sergej Diaghilev, achieving success in a short time and turning the ballerinas into true stars: Anna Pavlova, Ida Rubinstein, Tamara Karsavina, Vera Karalli (later one of the main stars of silent Russian pre-revolutionary cinema). However, a remarkable part of this same extraordinary generation of artists arrived in Italy following the Russian Revolution (the so-called "white emigration"). Among these were Tatiana Pavlova, Varvara Janowa and Olga Ork de Belajeff. Many of them were of Jewish extraction, such as Karenne, Nelson and Pavlova.

The critics immediately appreciated the clean break of the Russian actresses with the diva tradition and enthusiastically welcomed their new, more natural and credible style, as well as the intelligence and resourcefulness of these women who often had a sound artistic background (thanks to their previous experiences in opera, ballet and stage). It is no coincidence that they achieved the same resounding success within a few years across Europe, first in France, then in Germany.

In addition to the above-mentioned restorations, the programme will be completed with Miss Dorothy starring Karenne (which a few people saw at the 2020 Ritrovato), two extraordinary films with Berta Nelson, Vittoria o morte! and Fiamma simbolica (preserved in the Desmet Collection at the EYE Filmmuseum), and a precious rediscovered fragment of La marcia nuziale, which will give us an opportunity to see the diva who most inspired every other actress of Italian cinema back then, Lyda Borelli.

Tamara Shvediuik and Federico Striuli

DIANA KARENNE

Diana Karenne fu una figura prolifica e poliedrica. Si dedicò totalmente all'arte come attrice, sceneggiatrice, regista, produttrice, ma anche critica cinematografica, pittrice e, a quanto pare, musicista. Nel giro di dieci anni, lavorò in giro per l'Europa, seguendo le stesse linee di sviluppo delle industrie cinematografiche nazionali, dall'Italia negli anni Dieci alla Germania nei primi Venti, stabilendosi infine in Francia nella seconda metà di quel decennio, dove recitò il suo ruolo più celebre nel *Casanova* di Aleksandr Volkov (1927). Era un giramondo, ma solo per amor dell'arte.

Nonostante gli sforzi di storici e ricercatori di cinema, Diana Karenne rimane una delle figure più sfuggenti del muto italiano. Fu la stessa attrice a incoraggiare e coltivare il suo mito, disseminando qua e là dettagli discordanti su data e luogo di nascita e, soprattutto, sul suo vero nome.

La mancanza quasi totale di titoli sopravvissuti della filmografia della Karenne ha contribuito alla sua leggenda. In particolare, della sua lunga e intensa carriera italiana, fino a oggi erano noti un solo film, *Miss Dorothy* (conservato dalla Cineteca Nazionale), e una manciata di frammenti.

Le conferme sono poche e molte delle cose che sono state scritte su di lei sono errate. Sappiamo per certo che nacque tra il 1891 e il 1897 a Kiev, in Ucraina. Il suo vero nome non era Leucadia Konstantin (come scritto molte volte). Al momento l'ipotesi più valida è che fosse la sorellastra di Gregor Rabinovitch, che diventerà un noto produttore attivo tra Francia, Germania e Italia dagli anni Venti agli anni Cinquanta (tale connessione è menzionata in alcuni documenti in possesso dei discendenti). Nel 1914 arrivò in Italia con il nome di Dina Alexandrovna Karen e, poco dopo, iniziò a usare nella vita privata

anche il nome Nadežda Belogorskaja (o Belocorsca). Nel 1916 raggiunse un immediato successo cinematografico. Terminata la sua carriera di attrice, sposò il poeta russo Nikolaj Ocuq acquisendone il cognome, e visse in maniera riservata fino alla scomparsa, che non avvenne, come spesso riportato, in Germania nel 1940 sotto i bombardamenti alleati, ma a Losanna il 18 ottobre 1968, come riportato dal suo certificato di morte.

Tamara Shvediuk

Diana Karenne was a very prolific and multifaceted figure, who totally devoted herself to art, being a film actress, scriptwriter, director, producer, but also a film critic, painter and, seemingly, a musician. For a decade she worked in several European countries, moving from Italy in the teens to Germany in the early 1920s, as the national film industries developed. She eventually settled in France in the second half of 1920s, where she played her most well-known role in Alexandre Volkoff's Casanova, 1927. She was a nomad but, solely for the sake of the art of cinema.

The almost total lack of surviving titles of Karenne's filmography contributed to her legend. More particularly, up until today only one film, Miss Dorothy, preserved by the Cineteca Nazionale in Rome, and a few fragments from her long and intense career in Italy were still known to exist.

Despite all the efforts made by film historians and scholars, Diana Karenne remains one of the most elusive figures of Italian silent cinema. She encouraged myths about herself as she scattered conflicting details here and there about her date and place of birth and, especially, her real name.

There are not so many confirmed details and everything so far written about her is, essentially, wrong. We know that she was born for sure between 1891 and



1897 in Kiev, Ukraine. But her actual name was certainly not Leucadia Konstantin (as often has been reported). The most credible theory as to her real identity is that she was the half-sister of Gregor Rabinovitch, who became a famous producer in France, Germany and Italy from the 1920s until the 1950s (this connection is mentioned in some documents held by the descendants). In 1914 she arrived in Italy with the name of Dina Alexandrovna Karen and, shortly after that, she also began using the name Nadezhda Belogorskaya (or Belocorsca) in her private life. She had her breakthrough in cinema in 1916. At the end of her film career, she married Russian poet Nikolay Otzup, also acquiring his surname, and lived in a secluded way until her death which did not occur, as again often reported, in Germany in 1940 under the Allied bombings, but in Lausanne on 18 October 1968 (as proven by her death certificate).

Tamara Shvediuk

TRAGEDIYA DVUKH SESTER

Russia, 1914

[The Two Sister's Tragedy] ■ Sog., Scen.: Diana Karenne. Int.: Diana Karenne (Ludmilla / Varvara). Prod.: A. Drankov, A. Taldykin ■ DCP. D.: 15'. Bn (da una copia positiva di prima generazione / *from a first generation positive print*). Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfil'mofond ■ Ricostruito nel 2022 da Tamara Shvediuik presso il Gosfil'mofond / *Reconstructed in 2022 by Tamara Shvediuik at the Gosfil'mofond archive*

Nel 1962 il Gosfil'mofond ottenne un negativo camera nitrato, incompleto e senza didascalie, di un film russo d'epoca pre-rivoluzionaria non identificato. Il materiale venne allora archiviato con il titolo *Cyganka* (La ragazza gitana).

Nonostante alcuni tentativi di identificazione, solo nel 2022 è stato finalmente possibile recuperare il titolo originale del film. A seguito di un'attenta visione, ho potuto ipotizzare che a interpretare il ruolo della protagonista fosse Diana Karenne, la star del cinema muto italiano. Eppure il film era chiaramente di ambientazione russa e nessuna fonte ha mai accennato a una carriera cinematografica della Karenne precedente il suo arrivo in Italia.

Nel catalogo dei lungometraggi della Russia prerivoluzionaria, l'autore Veniamin Višnevskij riportava la seguente voce: "La tragedia di due sorelle. Drammatico, 3 parti, 765 metri. A. Drankov e A. Taldykin 4/III 1914. Scen. Dina Karen [Karenina]. Attori: D. Karen". La conferma è arrivata dalla rivista "Cine-fono", che pubblicò un manifesto pubblicitario del film (con l'immagine dell'attrice a tutta pagina, accreditata chiaramente anche come autrice del soggetto), accompagnato da una sinossi dettagliata (corrispondente al materiale sopravvissuto presso il Gosfil'mofond).

In *Tragedija dvuch sester* Diana Karenne è al suo esordio (appena sedi-

cenne se facciamo affidamento ai suoi documenti ancora conservati) ma già incredibilmente matura sia dentro che fuori lo schermo.

La versione presentata è stata ricostruita a partire da una copia positiva safety degli anni Settanta (il negativo camera nitrato è andato perduto), sulla base della sopracitata sinossi.

Tamara Shvediuik

In 1962, the Gosfil'mofond archive acquired an incomplete nitrate camera negative, with no intertitles, of an unidentified Russian pre-revolutionary film. The materials had always been stored under the title Tsyganka (The gypsy girl).

Despite some identification attempts, it was not possible to track down the original title of the film until 2022. After examining the film, I speculated that Diana Karenne, the star of Italian silent cinema, played the leading role. The film had been clearly shot in a Russian setting, but no known source even hinted at the fact that Karenne had a film career before her arrival to Italy.

In the pre-revolutionary Russian feature films catalogue, Veniamin Vishnevsky included the following entry: "The two sisters' tragedy. Drama, 3 parts, 765 meters. A. Drankov and A. Taldykin 4/III 1914. Scen. Dina Karen [Karenina]. Actors: D. Karen". The proof eventually came from the pre-revolutionary Russian trade magazine "Cine-fono", where a film advertisement (a full-page photo of the actress, clearly credited also as the scriptwriter), as well as a detailed synopsis (matching the materials surviving in the Gosfil'mofond collections) had been published.

In Tragediya dvukh sester Karenne is only 16 years old (if we trust her surviving personal documents), but already amazingly mature both on and off the screen.

The screened version has been reconstructed from a positive safety print struck in the 1970s (the nitrate camera negative does not survive), on the basis of the above-mentioned synopsis.

Tamara Shvediuik



Tragedija dvuch sester



Passione tzigana

PASSIONE TSIGANA

Italia, 1916

Regia: Ernesto Maria Pasquali

■ T. alt.: *Passione tzigana* ■ Sog., Scen.: Umberto Paradisi. F.: Anchise Brizzi. Int.: Diana Karenne (Agara), Giovanni Cimara (il barone Freiman), Nello Carotenuto (Aleko). Prod.: Ernesto Maria Pasquali per Pasquali Film ■ DCP. D.: 42'. Bn (da un controtipo negativo / *from a dupe negative print*). Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Gosfil'mofond ■ Ricostruito nel 2022 da Tamara Shvediuk presso il Gosfil'mofond / *Reconstructed in 2022 by Tamara Shvediuk at the Gosfil'mofond archive*

Passione tzigana è un titolo menzionato da quasi tutti gli storici del cinema muto italiano, ma che in pochi (forse nessuno) hanno davvero visto. Fu in effetti uno dei film più celebri della 'scuola torinese', diretto e pro-

dotto da Ernesto Maria Pasquali, il quale nel giro di poco tempo trasformò la sconosciuta Dina Karen nella stella del cinema Diana Karenne (pare che sia stato proprio lui a definirne il nome d'arte).

Considerato uno dei film più popolari del 1916 e una pietra miliare di tutto il muto italiano, all'epoca della sua distribuzione la stampa ne scrisse diffusamente, e alcuni cinema lo proiettavano ancora nel 1920.

La travagliata storia romantica, avventurosa e melodrammatica ruota attorno al triangolo amoroso tra la ragazza gitana Azara (Agara nella copia di distribuzione tedesca che qui presentiamo), il barone Freiman (Giovanni Cimara) e il cattivo gitano Aleko (Nello Carotenuto, padre dei futuri attori Memmo e Mario).

È il ruolo, lo si è detto, con cui la Karenne divenne una diva dello schermo, ma sappiamo per certo che lei già

si comportava come tale durante la lavorazione. Nel 1929, Umberto Paradisi, autore del soggetto del film, ricordava come "Diana Karenne abbandonò i boschi di Stupinigi durante la lavorazione di quadri imponenti della *Passione tzigana*, lasciando in asso il direttore e cinquecento comparse perché l'odore di gaggia le dava l'emigrania".

Una copia di distribuzione tedesca di *Passione tzigana* sopravvive nelle collezioni del Gosfil'mofond con il titolo *Quando i cuori che si amavano si separano*. Questo elemento di tarda generazione, identificato nel 2022, include i primi tre rulli (dei cinque originali). Quelli mancanti sono stati ricostruiti sulla base della dettagliata sinossi pubblicata nella rivista "La Cinematografia Italiana ed Estera" (n. 2, 30 gennaio 1916). In Russia, il film fu distribuito sempre nel 1916 con il titolo *Poema ljubvi. Cyganka* (Poema d'amore. La ragazza gitana).



Miss Dorothy

Tamara Shvediuk e Federico Striuli *Passione tzigana* is a title mentioned by almost all Italian silent film historians, but very few people (if any) have actually seen it. It was one of the most famous films of the “Turin school”, directed and produced by Ernesto Maria Pasquali, who overnight turned the unknown Dina Karenne into the film star Diana Karenne (and probably suggested changing her stage name).

Considered one of the most successful films of 1916, and a milestone of Italian silent cinema, at the time of its release the press wrote about it at length, and some cinemas were still screening it as late as until 1920.

The romantic, adventurous and melodramatic plot revolves around a love triangle between the gypsy girl Agara (Diana Karenne), baron Freiman (Giovanni Cimara) and the gypsy villain Aleko (Nello Carotenuto, father of the future comedians Memmo and Mario).

With this role Karenne started to become a diva on-screen, but we know she already behaved as such backstage. In 1929, scriptwriter Umberto Paradisi remembered that “Diana Karenne left the Stupinigi woods during the shooting of some important scenes of *Passione tzigana*, leaving the director and 500 extras

suddenly because the smell of sweet acacia gave her migraine.”

A German distribution print of *Passione tzigana* survives in the Gosfilmofond collections, under the title *When the Hearts that Loved Each Other Part*. This late-generation copy, identified in 2022, has the first three reels (out of the original five). The missing reels have been reconstructed on the basis of the detailed synopsis published in trade magazine “*La Cinematografia Italiana ed Estera*” (n. 2, 30 January, 1916). In Russia, the film was released in the same year with the title *Poema lyubvi. Tsyganka (Poem of love. The gypsy girl)*.

Tamara Shvediuk and
Federico Striuli

MISS DOROTHY

Italia, 1920 Regia: Giulio Antamoro

- F.: Cesare Cavagna. Int.: Diana Karenne (Thea Nothingham / Dorothy Chester), Romano Calo (Giorgio / Ruggero Di Sangro), Lia Formia (Mara), Carmen Boni (Alma). Prod.: Nova Film ■ 35mm. L.: 1233 m (incompleto). D.: 60' a 18 f/s. Bn. Didascalie italiane / Italian intertitles
- Da: CSC - Cinoteca Nazionale

Per decenni *Miss Dorothy* è stato il solo film italiano con Diana Karenne di cui si conoscesse l'esistenza e, prima della recente riscoperta di due ulteriori titoli presso il Gosfilmofond, l'unico modo per avere un assaggio del suo talento multiforme. Un film d'identità celate, svelate, dissimulate, messe a nudo solo a prezzo di enormi dolori. Un recensore in vena di complimenti la trova “un poco ingrassata”, e non osiamo pensare a cosa assomigliasse quando era più magra. Ci appare subito in veste da istituttrice, rigida come uno stoccafisso, con gli occhiali, un vestito nero con un collo alto che pare strozzarla, lo chignon, il righello in mano pronto a colpire. Molto sexy, a dispetto di quanto ci vorrebbero dare a bere le didascalie, se mi è concesso dirlo. Ma è solo una delle sue vite: avremo poi modo di vederla (in flashback) nella gaia giovinezza da studentessa e nella maturità complessa da donna a cui il destino ha tolto troppo. Il ventaglio dei sentimenti è ampio e volubile, tra piccole gioie, ansie, tormenti, fremiti, malinconie, occhiate di sfida: senza mai sfociare nell'arabesco, e senza mai rinunciare a quella sfumatura di rigida alterigia che un po' ci turba, un po' ci attrae.

Andrea Meneghelli

Miss Dorothy was for decades the only Italian work by Diane Karenne known to exist and before the recent rediscovery of two more titles in the Gosfilmofond, the only way to enjoy a taste of her multifaceted talent. It is a fascinating film about identities that are hidden, revealed, concealed and laid bare only at an enormous expense. A reviewer who was feeling complimentary finds her “a little fat”, and we dare not think what she looked like when she was thinner. We first see her as a governess, stiff as a board, wearing glasses and a black dress with a high neck that seems to choke her, her hair in a chignon and a ruler in her hand that is ready to strike. Rather sexy, despite what the intertitles would have us believe, if I may say so.

It's only one of her lives: we'll see her (in flashbacks) happy and young as a student and later in her complicated existence as an adult woman whom fate has deprived of too much. Her wide range of changing emotions spans small joys, anxiety, agony, thrills, melancholy and defiant glares, without ever becoming convoluted or relinquishing her chilly haughtiness, which both disturbs and attracts us.

Andrea Meneghelli

SMARRITA!

Italia, 1921 Regia: Giulio Antamoro

■ Scen.: Giulio Antamoro, Diana Karenne. F.: Cesare Cavagna. Int.: Diana Karenne (Maria Grieg), Alfredo Bertone (Sergey Koshuch), Romano Calò (Carl Carelli), Dana Marigia, Gaetano Nobile, Franco Piersanti. Prod.: Nova Film ■ DCP. D.: 48'. Bn (da un controtipo negativo / from a dupe negative print). Didascalie russe / Russian intertitles ■ Da: Gosfilmofond

Nella fase conclusiva della sua carriera italiana, e dopo le esperienze come produttrice indipendente, Diana Karenne realizzò alcuni film per le case di produzione romane Tespi Film e Nova Film – quest'ultima diretta dal noto regista Giulio Antamoro (di cui si ricorda *Pinocchio* del 1911 e *Christus* del 1916) –, tra i quali *Miss Dorothy*.

A quanto pare basato su un racconto dell'esule russo Ossip Felyne (secondo la filmografia di Bernardini e Martinelli), *Smarrita!* sopravvive oggi in una copia lacunosa. Il Gosfilmofond ne possiede infatti un solo elemento, un controtipo negativo incompleto dei rulli 1, 4, 5 e 6 conservato con il titolo di distribuzione sovietico *Maria Grieg*.

Nonostante i vuoti narrativi, la copia sopravvissuta presenta notevoli elementi di interesse. Anzitutto offre uno spaccato dell'Italia appena uscita dal cosiddetto 'biennio rosso', periodo caratterizzato da tensioni sociali, lotte operaie e scioperi. In secondo luogo,

l'uso generoso di primi piani da parte di Antamoro sprigiona l'intero potenziale fotogenico di Diana Karenne, e consente al pubblico di cogliere tutti i momenti di lacerante passione, così come i piccoli gesti di stizza, civetteria e vanità dell'attrice.

L'identificazione di *Smarrita!* è stata problematica. Le poche tracce di questo film sulle riviste italiane e russe dell'epoca non hanno consentito riscontri in merito alla trama o ai nomi dei personaggi. Tuttavia, la partecipazione di attori noti come Romano Calò e Alfredo Bertone e la presenza di un "governatore" (ruolo attribuito erroneamente da Bernardini e Martinelli allo stesso Bertone) hanno portato a una conferma definitiva.

Tamara Shvediuik

Towards the end of her film career in Italy, and after her experiences as an independent producer, Karenne made some films for the Roman production companies Tespi Film and Nova Film – the latter run by the well-known director Giulio Antamoro (who made, among others, the 1911 version of Pinocchio and Christus in 1916) –, including Miss Dorothy.

Apparently based on a short story by Russian exile Ossip Felyne (according to Bernardini and Martinelli's filmography), Smarrita! survives today as an incomplete copy. In fact, Gosfilmofond preserves only one element of this film, a dupe negative print of reels 1, 4, 5 and 6, stored under the distribution title for the Soviet Union, Maria Grieg.

However, despite the narrative gaps, the surviving footage has significant elements of interest. First, it shows a cross-section of Italy as it just emerged from the so-called "biennio rosso" ("two red years"), a period full of social tensions, workers' struggles and strikes. Second, Antamoro's generous use of close-ups releases the full photogenic power of Karenne, and allows the audience to savour every moment of lacerating passion but also the actress' small gestures of anger, coquetry and vanity.

The identification of Smarrita! was definitely puzzling. The almost total lack of references for this film in contemporary Italian and Russian magazines did not give any hints to the plot or the characters' names. However, known actors Romano Calò and Alfredo Bertone appear and this, together with the character of a "governor" (a role mistakenly attributed by Bernardini and Martinelli to Bertone himself), led to a final confirmation.

Tamara Shvediuik

VITTORIA O MORTE!

Italia, 1913

■ F.: Segundo de Chomón. Int.: Berta Nelson (Blanche). Prod.: Itala Film
■ 35mm. L.: 828 m. (l. orig.: 1295 m.). D.: 40' a 18 f/s. Col. (da un positivo nitrato imbibito / from a tinted positive nitrate). Didascalie olandesi / Dutch intertitles
■ Da: EYE Filmmuseum

FIAMMA SIMBOLICA

Italia, 1917 Regia: Eugenio Perego

■ Sog.: Washington Borg. F.: Emilio Guatari. Int.: Berta Nelson, Ugo Gracci, Rina Maggi, Luigi Maggi, Raimondo van Riel. Prod.: Film d'Arte Italiana ■ 35mm. L.: 1123 m. D.: 58' a 19 f/s. Col. (da un positivo nitrato imbibito / from a tinted positive nitrate). Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum

Berta Nelson (1890-?), soprano, attrice, produttrice, nasce a Odessa in una famiglia ebraica. Il suo vero nome è Berta Isaakovna Kacene'lon (Katzenelson). Non si hanno notizie della sua attività in Russia. Nel 1912 debutta al Teatro Mercadante di Napoli come cantante lirica; fino al 1922 appare in diciotto film, di cui cinque prodotti tra il 1921 e il 1922 dalla sua casa cinematografica, la Nelson Film.

Nelson appartiene a quella ristrettissima aristocrazia di attrici cinematografiche, per le quali i successi dello schermo non sono che un riflesso dei trionfi della scena. [...] Di lei restano per fortuna sei o sette film, due dei quali della Itala, *Come una sorella* (1912) e *Vittoria o morte!* (1913). In quest'ultimo, la Nelson interpretò un'audace fanciulla che guida spericolatamente automobili, pilota personalmente un aereo da cui si getta in mare per raggiungere una nave e recuperare dei documenti sottratti da una spia: il suo è un personaggio femminile assolutamente insolito nel panorama cinematografico italiano del 1913, che peraltro la Nelson rende con assoluta padronanza. [...] Nel 1917 recita in *Fiamma simbolica* di Eugenio Perego, un film psicologico-poliziesco, in cui si cimenta nella parte della moglie che cerca l'assassino dell'amato marito, ma che finirà per spegnere la fiamma che illuminava il suo amore – suo marito non è la vittima, ma il carnefice, colpevole di avere usato violenza a una giovane.

Sarà Berta Nelson ad accogliere il gruppo di connazionali esuli dopo la rivoluzione e a presentarli ad Ambrosio e a presentarli ad Ambrosio, dando così modo al regista Aleksandr Ural'ski e agli attori Tat'iana Pavlova e Osip Runic di creare per la casa torinese una serie russa, che comprende tre o quattro film, oggi tutti andati disgraziatamente perduti che la critica del tempo – un po' malevolmente – consigliava registe e attori di andare a vedere per prendere nota e imparare. Vittorio Martinelli, in *Cabiria e il suo tempo*, a cura di Paolo Bertetto e Gianni Rondolino, Museo Nazionale del Cinema/Il Castoro, Torino-Milano 1998

Originally named Berta Isaakovna Katsenelson (Katzenelson), soprano, actress and producer Berta Nelson (1890-?) was born into a Jewish family in Odessa. Although there is no record of her activity in Russia, in 1912 she debuted at the Teatro Mercadante in Naples as an opera artist; as of 1922 she had appeared



Vittoria o morte!



Fiamma simbolica



La tartaruga

in 18 films, five of which were produced in 1921-1922 by her own film company, Nelson Film.

Nelson belonged to that very small elite of film actresses whose success on the screen was a mere reflection of their triumph on stage... Luckily six or seven of her films still exist, two of which were Itala pictures, *Come una sorella* (1912) and *Vittoria o morte!* (1913). In *Vittoria o morte!* Nelson played a daring girl who drives cars recklessly, flies and jumps from a plane into the sea to get to a ship and recover documents stolen by a spy: an entirely unusual female character for 1913 Italian film, masterfully performed by Nelson... In 1917 she starred in *Fiamma simbolica* by Eugenio Perego, a psychological detective movie in which she tackled the role of a wife who seeks her beloved husband's murderer only to put out the flames of her love for him, discovering he was not the victim but the executioner, guilty of assaulting a young girl.

It was Berta Nelson who welcomed a group of her compatriots exiled after the revolution and introduced them to Am-

broisio, giving the director Alexander Ural-sky and the actors Tatiana Pavlova and Osip Runitsch the opportunity to create a Russian series for the Turin production company, which included three or four films, unfortunately all lost today, that critics at the time – somewhat malevolently – advised directors and actors to watch and take notes in order to learn something. Vittorio Martinelli, in *Cabiria* e il suo tempo, Paolo Bertetto and Gianni Rondolino (eds.), *Museo Nazionale del Cinema/Il Castoro, Turin-Milan 1998*

LA TARTARUGA

Italia, 1918 Regia: Riccardo Cassano

■ Scen.: Riccardo Cassano. F.: Ottorino Tedeschini. Int.: Elena Makowska (Lady Diana Hamilton), Alberto Pasquali, Camillo De Rossi, Giuseppe Majone-Diaz. Prod.: Medusa ■ DCP. D.: 23'. Col. (da nitrato imbibito e virato / from tinted and toned nitrate). Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / Italian intertitles with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2022 da

Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia positiva nitrato 35mm largamente incompleta (467 m. rispetto ai 1455 del film originale) / Restored in 2022 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a largely incomplete 35mm positive nitrate print (467 metres compared to the film's original length of 1455)

Luigi Comencini ripescò dall'oblio Elena Makowska nel 1953 per *La valigia dei sogni*. Lei, all'epoca splendida sessantenne, interpreta con misurata efficacia se stessa. Invitata da una baronessa a un ricevimento con sorpresa inaffabile, le tocca assistere a una proiezione di brani scelti del muto italiano. Comparsa la sua apparizione nel *Fiacre n. 13* (1917). Il pubblico non dà ascolto al proiezionista/imbonitore che rammenta come le folle un tempo andassero in visibilio per colei che viene definita "incarnazione dell'enigma dell'anima slava". Anzi, ridacchia davanti a quegli afflitti melodrammatici ora incapaci di commuovere. L'ex diva incanutita dapprima mostra saggia comprensione ("sono giovani"), poi non resiste all'umiliazione e si accascia su un divanetto sentenziando: "Come vedere rivivere i morti". Se è così, noi non vediamo l'ora. Anche a costo di restaurare un film arrivato fino a noi monco, sbrindellato, assalito dal decadimento chimico.

Tra il 1915 e il 1920 Makowska appare in una quarantina di produzioni italiane. *La tartaruga*, di regola, è un titolo trascurato dagli storici, che preferiscono citarla per i suoi ruoli in altri film: *Romanticismo*, *La fiaccola sotto il moggio*, *La Gioconda*, *l'Amleto* di Rodolfi, il primo *Addio giovinezza* di Genina, *La Dame en gris*. Nata in Ucraina da famiglia polacca (vero nome: Helena Woyniewicz), si lascia prestissimo alle spalle il primo matrimonio per prendere lezioni di canto a Milano e debuttare nel teatro operistico, prima di incontrare fortuna maggiore sul grande schermo. Con la crisi

del cinema italiano ormai assodata, all'inizio degli anni Venti lascia il paese per cercare altri ruoli in Germania e in Polonia. Siccome ha sposato nel frattempo un inglese, quando i nazisti invadono la Polonia viene arrestata e rinchiusa per quattro anni in un campo di concentramento. Liberata in seguito a uno scambio di prigionieri, recita nella compagnia teatrale dell'esercito polacco. Per poi tornare in Italia, dove morirà nel 1964.

La tartaruga vede le espressioni mutevoli del suo volto inseguire i rovesci di un destino troppo sublime per adeguarsi a una promessa. Tale promessa è racchiusa in un ciondolo a forma di tartaruga che Lady Hamilton, il suo personaggio, custodisce al collo a mo' di eterno memento dopo la morte del marito: come il rettile che ritrae la testa nel guscio per sottrarsi ai "cani che abbaiano" (modo non proprio gentile per darci un'idea dei suoi fatui spasimanti), lei ha scelto di nascondere il proprio cuore. Ma appena vediamo il violinista imbracciare lo strumento e inebriarla con le melodie di Jules Massenet, ci è subito chiaro che quel ciondolo, prima o poi, sarà strappato. E lei dovrà lottare per mantenersi in equilibrio sugli infidi scogli della vita, senza mai rinunciare ai tacchi alti.

Andrea Meneghelli

Luigi Comencini rescued Elena Makowska from oblivion in 1953 with La valigia dei sogni. A beautiful 60-year-old at that time, she played herself with understated efficacy. Invited by a baroness to a reception with a fiery surprise, she has to endure a screening of selected clips of Italian silent films, including her appearance in Il fiacre n. 13 (1917). The audience pays no attention to the projectionist/presenter who recalls how crowds once swooned over the woman who was the "embodiment of the enigma of the Slavic soul". Indeed, the audience laughs at the melodramatic style, which is incapable of moving them emotionally. At first, the grey-haired ex-diva acts wise and understanding ("they are

young"), but then she feels humiliated and collapses on a sofa proclaiming: "It is like seeing the dead come back to life." If that's the case, then we can't wait, even at the cost of restoring a film that is crippled, tattered and attacked by chemical decay.

Between 1915 and 1920, Makowska appeared in about 40 Italian productions. Historians usually overlook La tartaruga, preferring to cite her roles in other films: Romanticismo, La fiaccola sotto il moggio, La Gioconda, Rodolfo's Amleto, Genina's first Addio giovinezza, La Dame en gris. Born in Ukraine to a Polish family (real name: Helena Woynewicz), she quickly left her first marriage behind to take singing lessons in Milan and debut at the opera house, before becoming a success on the big screen. With the crisis of Italian cinema well underway, in the early 1920s she left the country looking for roles in Germany and Poland. In the meantime, she had married an Englishman, and when the Nazis invaded Poland she was arrested and imprisoned for four years in a concentration camp. Released as part of a prisoner exchange, she acted in the Polish army's theatre ensemble. She then returned to Italy, where she died in 1964.

La tartaruga captures the changing expressions of her face following a twist of fate that breaks a promise. That promise is enclosed in a turtle-shaped pendant that Lady Hamilton, Makowska's character, keeps around her neck as an eternal reminder after her husband's death: as the reptile retracts its head into its shell to escape from "barking dogs" (not exactly a kind description of her foolish suitors), she hides her own heart. But as soon as we see the violinist pick up his instrument and enchant her with the melodies of Jules Massenet, we know that sooner or later that pendant will be torn off. And she will have to fight to keep her balance on the slippery rocks of life, in high heels.

Andrea Meneghelli

THAÏS

Italia, 1916

Regia: Anton Giulio Bragaglia

■ Sog.: Anton Giulio Bragaglia. Scen.: Anton Giulio Bragaglia, Riccardo Cassano. F.: Luigi Dell'Otti. Scgf.: Enrico Prampolini. Int.: Thaïs Galitzky (Vera Preobrajenska / Thaïs), Augusto Bandini (Oscar), Ileana Leonidoff (Bianca Stagno-Bellincioni), Mario Parpagnoli (Conte di San Remo), Alberto Casanova, Dante Paletti (corteggiatori). Prod.: Novissima Film ■ DCP. D.: 37' (frammento/fragment). Bn e Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Restaurato nel 2023 in 4K da La Cinémathèque française in collaborazione con CSC - Cineteca Nazionale presso il laboratorio L'Image Retrouvée (Parigi-Bologna), a partire da una copia nitrato imbibita parzialmente decomposta e da un controtipo / Restored in 2023 in 4K by La Cinémathèque française in collaboration with CSC - Cineteca Nazionale at L'Image Retrouvée laboratory (Paris-Bologna) from a partially decomposed tinted nitrate print and a internegative

La contessa russa Vera Preobrajenska (Thaïs Galitzky) adessa uomini sposati per poi rovinarli. Avendo sedotto anche il marito della sua migliore amica, quando quest'ultima muore è sopraffatta dal rimorso.

Dei tre fratelli Bragaglia, Anton Giulio rimane il più noto per la sua vicinanza sin dal 1911 al futurismo italiano e al suo fondatore Marinetti. Realizza quattro film, tra cui *Thaïs* – a tutt'oggi l'unico conservatosi – che amplificherà la sua fama di teorico e di fotografo sperimentale. La vita dell'attrice protagonista, Thaïs Galitzky, ha probabilmente contribuito al progetto. Gli archivi consultati da uno dei massimi esperti di quel periodo storico, Giovanni Lista, svelano l'ammirazione immediata di Bragaglia quando scopre l'attrice in scena: la consacra come *la* danzatrice "mimo-plastica", con riferimento a una tendenza coreografica allora molto in voga. Il leggendario



Thais

personaggio di Thais/Taide aveva già ispirato tutte le arti: le analisi di Apollinaire, il romanzo di Anatole France, un'opera di Jules Massenet, un film di Feuillade nel 1911. Il *Thais* di Bragaglia è solitamente classificato come 'cinema futurista': le scenografie ideate dal pittore Enrico Prampolini aprono emblematicamente il film, decorano le stanze e le parure dell'inebriante cortigiana e lo concludono. Le contorsioni di Thais agonizzante si sposano con la geometria decorativa di Prampolini, che deve tanto alla Secessione viennese quanto al futurismo, prefigurando già l'astrazione dell'Art déco. La tematica, decadente per eccellenza (seduzione, inganno, gelosia, suicidio), rimanda inoltre alla tradizione dannunziana delle dive, che costituisce il meglio del cinema italiano degli anni Dieci del Novecento.

Dominique Païni

Russian Countess Vera Preobrajenska (Thais Galitzky) entices married men before leading them to ruin. She seduces the husband of her best friend, but when the latter suffers from depression and dies, Vera is overcome with remorse.

Of the three Bragaglia brothers, Anton Giulio remains the most well-known for his proximity from 1911 to Italian Futurism and its founder, Marinetti. Bragaglia directed four works, including Thais (to date the only preserved film), which expanded his reputation as a theorist and experimental photographer. The life of leading lady Thais Galitzky likely contributed to the director's decision to cast her; archives consulted by one of the greatest specialists of the period, Giovanni Lista, reveal Bragaglia's instant admiration upon discovering the actress on stage. He declares her the dancer of "mimo-plastique" choreography, very much in vogue at the time. The legendary character of Thais clearly ended up serving the arts well, from Apollinaire's analyses to Anatole France's novel, from Jules Massenet's opera to the 1911 film by Feuillade... Thais is generally classified as a work of "futuristic cinema"; the designs by Enrico Prampolini (a futurist painter) emblematically open the film and adorn the apartments and finery of the provocative courtesan, then conclude it. They bring a remarkable complicit vigour to the contortions of Thais' agony with the

bold geometry of Prampolini, who borrows as much from the Vienna Secession as from Futurism, even precociously foreshadowing the abstraction of Art Deco. The picture's central theme, decadent par excellence (featuring seduction, deceit, jealousy, suicide), also links Thais to the Dannunzian tradition of the diva film, constituting the best of Italian cinema of the 1910s.

Dominique Païni

LA MARCIA NUZIALE

Italia, 1915 Regia: Carmine Gallone

■ Sog.: dal dramma *La Marche nuptiale* (1905) di Henri Bataille. Scen.: Carmine Gallone. F.: Domenico Grimaldi. Int.: Lyda Borelli (Grazia di Plessans), Amleto Novelli (Claudio Morillot), Leda Gys (Susanna Lechatelier), Francesco Cacace (Ruggero Lechatelier), Angelo Gallina. Prod.: Cines ■ DCP. D.: 10' (frammento / fragment). Col. (da nitrato imbibito e virato / from tinted and toned nitrate). Didascalie croate con sottotitoli italiani e inglesi / *Croatian intertitles with Italian and English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2023 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un elemento positivo nitrato 35mm donato da Slovenska Kinoteka / *Restored by the Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 35mm positive nitrate element donated by Slovenska Kinoteka*

Grazia (che nella copia qui presentata assume il nome di Marija) cade tra le braccia di Claudio, il suo maestro di pianoforte, mentre i due eseguono la *Marcia nuziale* di Mendelssohn. La famiglia della ragazza si oppone all'unione e gli innamorati fuggono assieme. Susanna, amica di Grazia da quando le due frequentavano un convento, procura a Claudio un lavoro al servizio del marito, il banchiere Lechatelier. Per mettere le mani sui soldi necessari a comprare il pianoforte desiderato

dall'amata, Claudio deruba il banchiere. Delusa dall'azione abietta del suo uomo, Grazia si fa ospitare qualche giorno nella villa di campagna di Susanna e si ritrova oggetto delle insistite attenzioni di Lechatelier.

Abbiamo voluto raccontare un po' di trama perché, nella copia sopravvissuta, tutto questo manca. Ci rimangono invece gli ultimi minuti del film, e sono prodigiosi. Lyda Borelli, qui in uno dei suoi successi più grandi, è una sinfonia inesauribile di spasmi straziati dall'eterna lotta tra misticismo e lussuria. Il prodigio è la sua capacità di essere così credibile quando si libra nell'ultraterreno (e perdere di converso ogni credibilità quando ad esempio apparecchia la tavola per la cena). Sono qui lampanti i motivi che l'hanno portata a essere modello divistico a cui il mondo si è inchinato. L'impiego delle luci a scopo drammatico è quanto di meglio il cinema italiano di quegli anni ci ha restituito. I fuochi d'artificio e i colori del muto sono sempre un'accoppiata esaltante. C'è un'inquadratura di Lyda Borelli alla finestra di bellezza vertiginosa. Un bacio, una pistola e un mazzo di fiori.

Andrea Meneghelli

Grazia (who in this print goes by the name of Marija) falls into the arms of Claudio, her piano teacher, while they play Mendelssohn's Wedding March. The girl's family opposes the match, and the lovers run away together. Susanna, Grazia's friend from their time together in a convent, gets Claudio a job working for her husband Lechatelier, a banker. Claudio robs the banker to get his hands on the money he needs to buy the piano that his beloved wants. Disappointed by his shameful act, Grazia stays for a few days in Susanna's country villa where she becomes the object of Lechatelier's un-wavering attention.

We wanted to share some of the plot, because much is missing from the surviving copy. All we have are the film's final minutes, and they are phenomenal. Lyda Borelli, here in one of her greatest successes, is an unending symphony of



La marcia nuziale

outbursts, torn by the eternal struggle between mysticism and lust. What is incredible is her ability to be so convincing when she flies into the otherworld (and, conversely, unconvincing when she sets the table for dinner, for example). All the reasons why she became a model diva that the world bowed to are bright as day

here. The use of lights for dramatic purposes is the best Italian cinema can offer us from those years. Fireworks and colours in silent films are always a thrilling combination. There is a shot of Borelli at the window of ineffable beauty. A kiss, a gun and a bouquet of flowers.

Andrea Meneghelli



DOCUMENTI E DOCUMENTARI

Documents and Documentaries

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

La selezione di quest'anno dimostra la vastità del genere documentario, il valore della sua storia passata, le possibilità di quella presente e riunisce opere apparentemente lontane, come il prezioso ultimo lavoro di Carmelo Bene, le confessioni di Greenaway registrate da un maestro, un cortometraggio sulla fabbricazione dei fiammiferi, uno dei più bei documentari su un evento sportivo...

Seguendo il programma, scoprirete che un documentarista, a volte, prima di partire per le riprese di un film deve fare testamento. Barbet Schroeder lo fece per andare in Uganda a intervistare il sanguinario generale Idi Amin Dada, realizzando un irripetibile documento sulla follia del potere. Non fece testamento Michael Roemer, quando sbarcò a Palermo per girare nel 1964 *Cortile Cascino*, sconvolgente ritratto di un quartiere ostaggio della mafia, così esplicito che non fu messo in onda dalla NBC e, ancora oggi, è un'opera quasi sconosciuta in Italia. Chissà se lo fece il leggendario cameraman dei cinegiornali jugoslavi, Stevan Labudović, inviato da Tito a raccontare la lotta anticoloniale in Algeria, con il compito, attraverso le immagini, di creare quel consenso internazionale necessario alla liberazione. Erano anni in cui il cinema poteva tutto, come raccontano due giovani registi, Darius Kaufmann ed Eytan Jan, alla ricerca nella Cuba di oggi delle esili tracce del passato.

Nucleo centrale sono i documentari, recenti e classici che raccontano la più grande rivoluzione sociale dell'ultimo secolo, quella femminile. Presentiamo tre ritratti luminosi, quello di Antonia Brico, prima donna a dirigere i Berliner, quello di Dorothy Arzner, unica donna regista di Hollywood dal 1927 al 1943, e quello di Agnès Varda, regista, fotografa, attivista, sperimentatrice della vita. È un miracolo *Monica in the South Seas*, che a partire dagli archivi della figlia di Robert Flaherty ricostruisce l'origine della sua vita e del genere documentario. Se pensate che il premio Oscar vada a opere che non lo meritano dovrete ricredervi guardando *Down and Out America*, sugli homeless nell'epoca della Reaganomics e *The Celluloid Closet*, che ripercorre l'inarrestabile conquista di visibilità dell'omosessualità.

Gli autori dei documentari sul cinema di quest'anno battono strade nuove: Ian Christie, con un film *essay* sul periodo messicano di Sergej Ėjzenštejn, e Alain Agat, che ci accompagna nei primi anni Trenta, allo zenith del pensiero coloniale, esaminando in maniera inedita tre cineasti fuori dal coro; mentre lo sguardo fluviale di Enrico Ghezzi e le leggendarie lezioni canadesi di Godard ci portano nel cuore della riflessione sul cinema.

Se, invece, volete scoprire cos'è un cinema, non potete mancare il travolgente documentario sullo Scala, mitica sala londinese, e quello sul Cinéma Laika, aperto a Karkkila da Kaurismäki. Cito il finale: "Ma quindi cos'è un cinema? Un luogo dove ricreare un'immagine del mondo, per combattere l'oblio".

Gian Luca Farinelli

This year's selection demonstrates the expanse and range of the documentary genre, the value of its past and the possibilities of its present. It brings together works apparently very different from one another, such as Carmelo Bene's invaluable final film, a master filmmaker's record of Greenaway's confessions, a short on the manufacture of matches, or one of the greatest documentaries on a sporting event ever made...

By following the programme, you will learn that sometimes a documentary filmmaker has to make a will before heading off to shoot a film. Barbet Schroeder did so before travelling to Uganda to interview the bloodthirsty general Idi Amin Dada for a unique record of the madness of power. Michael Roemer did not make one when he landed in Palermo in 1964 to shoot Cortile Cascino, a disturbing portrait of a district held hostage by the mafia; the film was so explicit that NBC chose not to broadcast it and it remains virtually unknown in Italy even today. Who knows whether the legendary Yugoslavian newsreel cameraman Stevan Labudović made one when Tito sent him to film the anti-colonial struggle in Algeria in an attempt to use images to forge the international consensus necessary for its liberation. These were years in which the cinema could do anything, as the young filmmakers Darius Kaufmann and Eytan Jan reveal while searching for the faint traces of the past in modern day Cuba.

The core of this selection are the documentaries, new and old, on the biggest social revolution of the last century: the woman's movement. We present three luminous biographical portraits pertinent to this theme: Antonia Brico, the first woman to conduct the Berlin Philharmonic; Dorothy Arzner, the only female filmmaker in Hollywood between 1927 and 1943; and Agnès Varda, the adventurous director, artist, photographer and activist. Monica in the South Seas is a miraculous film which reconstructs the origins of both the documentary genre and Flaherty's life, drawing on the archives of his daughter. If you think that the Oscar always goes to a film that doesn't really deserve it, then you will need to think again when you watch Down and Out America, on the homeless in the era of Reaganomics, or The Celluloid Closet, which retraces homosexuality's unstoppable rise to mainstream visibility.

Those filmmakers responsible for documentaries on cinema this year break new ground: Ian Christie, for example, with a film essay on Sergei Eisenstein's Mexican period, or Alain Agat who takes us back to the height of the colonial era in the early 1930s to examine three outlier filmmakers under a completely new light. Meanwhile the fluid gaze of Enrico Ghezzi and Godard's three legendary Canadian lessons take us to the very heart of a reflection on cinema.

If, on the other hand, you want to discover what a cinema is, you must not miss the overwhelming documentary on the mythical London cinema, The Scala, or the documentary on Cinéma Laika, which Kaurismäki opened in Karkkila. It is worth quoting that film's ending: "So what is a cinema? It is a place where you can recreate an image of the world in order to combat oblivion".

Gian Luca Farinelli

I FILM DELL'ISTITUTO MISSIONI CONSOLATA, LE ORIGINI 1939-1949 FILMS BY THE ISTITUTO MISSIONI CONSOLATA, THE EARLY YEARS 1939-1949

Il cinema religioso missionario, che ha documentato lo sviluppo delle congregazioni e delle missioni sin dai primi decenni del Novecento, è un genere ancora poco esplorato. Un cinema dai confini labili di cui CSC – Archivio Nazionale Cinema Impresa è uno dei principali depositari in Italia.

I padri missionari documentano il mondo che li circonda con grande competenza tecnica, passando abilmente dalla macchina fotografica alla cinepresa. Particolarmente attratti da macchine robuste e di dimensioni contenute, capaci di sopportare climi estremi e di attraversare indenni savane e deserti, i padri fanno loro i formati cinematografici in pellicola ridotta, il 9.5mm prima e il 16mm poi. Nuovi utenti di un mercato in fermento, a cui aziende come la Pathé Baby dedicano particolare cura: lo dimostrano le pubblicità che compaiono in quegli anni sulle pagine di riviste cattoliche, con messaggi chiari ed efficaci che ne promuovono la leggerezza, la praticità e l'economicità.

Non sappiamo se i padri dell'Istituto Missionari Consolata (IMC) abbiano letto questi annunci, ma di certo sono stati attratti dall'eco del clamore che il piccolo formato aveva suscitato e lo usarono per riprendere e per proiettare copie di edizione.

Le ricerche sul fondo IMC sono ancora in corso, ma ad oggi sappiamo che parte di questi film furono girati da padre Alfredo Deagostini (1904-1989), assistente ai novizi e insegnante, che nel 1940 venne inviato in Etiopia dove realizzò un documentario sull'attività dei padri in quella regione.

Con un fine più pragmatico che artistico, i religiosi della Consolata documentano su 9.5mm le attività negli anni Trenta e Quaranta: la preparazione dei missionari, che andava dagli studi di medicina a quelli di entomologia,

la vita nelle case con l'attività didattica e formativa dei giovani, le buone pratiche ricreative all'aria aperta e infine la partenza dei padri verso le terre di missione e i primi incontri con quelle popolazioni lontane.

I film dell'IMC sono capaci di assorbire le contraddizioni tipiche del tempo – dove spesso il confine tra promozione e propaganda, tra evangelizzazione e civilizzazione, è molto sottile – e proprio per questo rappresentano fonti storiche preziose per lo studio del Novecento.

Elena Testa

Religious missionary cinema, which documented the growth of congregations and missions from the early decades of the twentieth century, is still an under-explored genre. It is a cinema with fluid boundaries, of which the CSC – Archivio Nazionale Cinema Impresa is one of the principal repositories in Italy.

Missionary priests documented the world around them with great technical ability, easily moving from still cameras to the moving image. They were particularly drawn to small and robust cameras that can withstand extreme climates and be transported unscathed across savannas and deserts, and they preferred smaller gauge film formats such as 9.5mm and later 16mm. They were early adopters in a rapidly developing market to which companies like Pathé Baby paid particular attention; this is clear from the adverts that appear in the pages of Catholic magazines during the period, which convey a clear and effective message promoting the practical and economic qualities of this equipment and their light weight. We do not know whether the priests at the Istituto Missionari Consolata (IMC) read these adverts, but they were undoubtedly attracted to the buzz that smaller formats had generated and they made use of them to shoot their films and to project release prints.

Research into the IMC collection is still underway, but so far, we know that some of these films were shot by Father Alfredo Deagostini (1904-1989). He was a teacher and assistant to new initiates and in 1940 he was sent to Ethiopia where he made a documentary on the activities of the priests in the region.

With primarily pragmatic rather than artistic aims, the devout of the Consolata used 9.5mm to document their activities in the 1930s and 1940s. This included the missionaries' preparations, which involved everything from the study of medicine to entomology, their home life and the teaching and education of youth, the benefits of recreational activities in the open air, and finally, the priests' departures and their first encounters with distant lands and their populations.

The IMC films sustain the typical contradictions of the period, in which the boundary between promotion and propaganda, or between civilising and evangelising, is very subtle. It is precisely for this reason that they constitute a precious historical source for the study of the twentieth century.

Elena Testa

Lavorati presso il laboratorio di CSC – Archivio Nazionale Cinema Impresa da Ilaria Magni e Diego Pozzato / Work conducted at the CSC – Archivio Nazionale Cinema Impresa laboratory by Ilaria Magni and Diego Pozzato

Seminario Maggiore

Italia, 1939 Regia: Alfredo Deagostini

■ D.: 15'

Istantanea di vita in seminario

Italia, 1940 Regia Alfredo Deagostini

■ D.: 12'



Istantanea di vita in seminario

Viaggio in terra missione. Prima Parte

Italia, 1941 Regia: Alfredo Deagostini

▪ D.: 15'

Chierici in montagna, gite dal 1941 al 1949

Italia, 1949

▪ D.: 16'

▪ DCP. Bn. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ▪ Da: Cineteca nazionale - Archivio Nazionale Cinema Impresa

PIETRO FRANCISCI E I TURBAMENTI DELLA GIOVANE LOLLO PIETRO FRANCISCI AND THE CONFUSIONS OF YOUNG LOLLO

Pensi a Pietro Francisci e la prima cosa che ti viene in mente è, con tutta probabilità, Ercole. Il regista è stato infatti uno dei campioni indiscussi del cinema avventuroso e mitologico del dopoguerra italiano, con titoli di sagace presa popolare come *Il leone di Amalfi*, *La regina di Saba* e, appunto, *Le fatiche di Ercole* (il film che, assicura Mario Bava, con i suoi incassi record "salvò il cinema italiano"). Il percorso di Francisci, in realtà, parte da molto

lontano, con una ricca produzione di cortometraggi iniziata verso la metà degli anni Trenta e proseguita lungo tutti i Quaranta. Tra i vari 'generi' da lui praticati (con una particolare predilezione e abilità nel documentario d'arte e nelle sinfonie urbane), spicca un gruppetto coeso di bozzetti amorosi che si librano sulle ali di celebri brani della tradizione popolare napoletana e romana.

In quegli stessi anni, una giovane provinciale cerca di farsi strada nel

mondo dello spettacolo con comparsate cinematografiche e concorsi di bellezza. Ottiene buoni riscontri anche sulle pagine dei fotoromanzi, dove si fa chiamare Diana Loris. La ragazza in questione diventerà una star planetaria con il nome di Gina Lollobrigida. Quasi per niente documentati sono i suoi esordi da protagonista nei corti canterini di Francisci. Ne proponiamo tre (*Stornellata romana*, *Na sera 'e maggio*, *O sole mio!*), dove sparisce una

“s” dal suo provvisorio nome d’arte e rimane indelebile quel magnetismo che l’ha portata nell’empireo.

A complemento, due interpretazioni di un’altra giovane di belle speranze che non avrà altrettanto fortuna, Anna Nievo: un’incursione nella nostalgia del café chantant (*Come facette mamma?*, impreziosito dalla presenza sciantosa di Diana Nava) e il romanzo sentimentale tra la contadinella e il pescatore in *Marechiaro*.

I corti di questa serie sono un distillato di splendore semplice: un immaginario vicino a quello dei fotoromanzi coevi, una cornice narrativa ridotta all’osso che attende l’arrivo della canzone del titolo per dispiegare tutto il proprio potenziale romantico, un florilegio di scorci cartolineschi che ci invitano a immergerci in questi mondi fiabeschi. In realtà Francisci, qui come in molte altre prove della sua carriera, sa padroneggiare ogni dettaglio con assoluta efficacia, dimostrando come la semplicità, per essere bella, sia un traguardo che richiede un talento non comune.

Andrea Meneghelli

Think of Pietro Francisci and the first thing that most likely comes to mind is Hercules. The director was in fact one of the undisputed champions of Italian post-war mythological and adventure films, with catchy popular titles such as The Lion of Amalfi, The Queen of Sheba and, of course, Hercules (the film which, according to Mario Bava, “saved Italian cinema” with its record box-office revenue). Francisci’s journey originally started much earlier, producing a multitude of short films from the mid 1930s and throughout the 1940s. Among the various “genres” he worked in (with a particular preference and skill for art documentaries and city symphonies), a cohesive group of romantic sketches, hovering on the wings of famous Neapolitan and Roman songs, stands out.

During the same period, a young, small-town woman was trying to make her way into the world of entertainment

with film appearances and beauty contests. She was also successful on the pages of photonovels where she went by the name of Diana Loris. The girl in question would become a global star under the name of Gina Lollobrigida. Her debut as a leading actress in in Francisci’s song-based shorts is almost undocumented. We are screening three of them (Stornellata romana, ‘Na sera ‘e maggio, ‘O sole mio!), in which an “s” disappears from her temporary stage name and the magnetism that made her sublime is indelible.

Complementing them are two performances by another young hopeful who would not be as successful, Anna Nievo: an incursion into the nostalgia for the café chantant (Come facette mamma?, pepped up by the chanteuse performance by Diana Nava), and the sentimental romance between a country girl and a fisherman in Marechiaro.

The shorts in this series are a distillation of simple splendour: imagery similar to contemporary photonovels, a spare narrative framework that awaits the title song’s arrival to demonstrate its full romantic potential, a collection of postcard-like glimpses that invite us to immerse ourselves in fairy tale worlds. Francisci, here as in many other examples from his career, masters every detail with the utmost success, demonstrating that achieving simplicity that is beautiful is a rare talent.

Andrea Meneghelli

STORNELLATA ROMANA

Italia 1947 Regia: Pietro Francisci

■ F.: Franco De Paolis. Mus.: Carlo Innocenzi. Canzoni: Carlo Innocenzi, Marcella Rivi. Int.: Diana Lori (Gina Lollobrigida), Massimo Sallusti. Prod.: Zeus Film ■ D.: 10’

‘NA SERA ‘E MAGGIO

Italia 1948 Regia: Pietro Francisci

■ F.: Augusto Tiezzi. Mus. Carlo Innocenzi. Canzoni: Giuseppe Cioffi, Egidio Pisano. Int.: Diana Lori (Gina Lollobrigida), Massimo Sallusti, Maria Campi, Carmine Garibaldi, Luca Cortese. Prod.: Excelsa Film ■ D.: 11’

‘O SOLE MIO!

Italia 1948 Regia: Pietro Francisci

■ F.: Augusto Tiezzi. Mus.: Carlo Innocenzi. Canzoni: Eduardo Di Capua, Giovanni Capurro. Int.: Diana Lori (Gina Lollobrigida), Aldo Fiorelli. Prod.: Excelsa Film ■ D.: 10’

MARECHIARE (estratto da *Io t’ho incontrata a Napoli*)

Italia 1946 Regia: Pietro Francisci

■ Sog.: Nuccio Fiorda, Evelina Levi. Scen.: Pietro Francisci, Riccardo Morbelli, Giulio Bongini. F.: Augusto Tiezzi. Mus.: Nuccio Fiorda. Scgf.: Giulio Bongini. Int.: Anna Nievo. Prod.: Edi Film ■ D.: 11’

COME FACETTE MAMMETA?

Italia 1948 Regia: Pietro Francisci

■ F.: Augusto Tiezzi. Mus.: Carlo Innocenzi. Canzoni: Salvatore Gambardella, Giuseppe Capaldo. Int.: Diana Nava, Anna Nievo, Arturo Bragaglia. Prod.: Excelsa Film ■ D.: 11’

■ DCP. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna

■ Restaurati nel 2023 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L’Immagine Ritrovata, a partire da copie d’epoca 35mm messe a disposizione da Paolo Francisci, figlio del regista / Restored in 2023 by Cineteca di Bologna at L’Immagine Ritrovata laboratory, from 35mm vintage prints provided by Paolo Francisci, Pietro’s son

ZÜNDHÖLZER

Germania Ovest, 1960

Regia: Uwe Krauss, Peter Gehric

- Scen.: Uwe Krauss, Peter Gehric.
- Mus.: Oskar Sala. Int.: Albert Hehn (voce narrante). Prod.: Uwe Krauss per Süddeutsche Kulturfilm ■ DCP. D.: 11'. Bn. Versione tedesca / *German version*
- Da: Deutsches Filminstitut & Filmmuseum

Il genere del *Kulturfilm* è così vasto e vario che ha spesso fatto da palestra per giovani registi. *Zündhölzer* ne è un perfetto esempio: ciò che in superficie appare come un documentario su una fabbrica di fiammiferi si rivela un esperimento estetico. Il film satireggia la tipica produzione cinematografica industriale dell'epoca. La voce fuori campo ha una cadenza meccanica, gli operai sfumano sullo sfondo mentre le macchine – i nuovi protagonisti del film – si muovono in perfetta sincronia con la musica composta da Oskar Sala, inventore del trautionium, uno dei primi strumenti musicali elettronici. Alla base di questo film complesso e stratificato ci sono le immagini impressionistiche e i *tableaux* animati di Uwe Krauss. Le inquadrature, composte con cura, evocano tutta una serie di associazioni che vanno dalla precisione degli schieramenti militari al flusso controllato della pellicola attraverso il proiettore.

Lou Burkart

As a genre, the Kulturfilm is so broad and comprises such diverse works that it has frequently served as a playground for young directors. Zündhölzer is a perfect case in point: what appears on the surface to be a documentary portrait of a match factory emerges as an aesthetic experiment. The film satirises the typical industrial film production of the time. The voiceover is mechanically spoken, the workers fade into the background, while the machines – the new protagonists of the film – move in perfect synch to the music composed by Oskar Sala, inventor of the Trautionium, one of the



Zündhölzer

first electronic musical instruments. At the top of this complex, multilayered film lie Uwe Krauss's impressionistic images and animated tableaux. The carefully composed shots evoke a variety of associations, ranging from precise military arrangements to the controlled flow of a film print through a projector.

Lou Burkart

CORTILE CASCINO

USA, 1962

Regia: Robert M. Young, Michael Roemer

Vedi p. / See p. 312

FACES OF ISRAEL

USA, 1966 Regia: Michael Roemer

Vedi p. / See p. 314

GÉNÉRAL IDI AMIN DADA: AUTO PORTRAIT

Francia-Svizzera, 1973

Regia: Barbet Schroeder

- T. int.: *General Idi Amin Dada: A Self-Portrait*. Scen.: Barbet Schroeder.
- F.: Néstor Almendros. M.: Denise de Casabianca. Int.: Idi Amin Dada. Prod.: Jean-François Chauvel, Charles-Henri Favrod, Jean-Pierre Rassam per Figaro Films, Mara Films, Télévision Rencontre
- DCP. D.: 92'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Les Films du Losange ■ Restaurato nel 2015 da CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée in collaborazione con Les Films du Losange presso i laboratori Lumières Numériques e L.E. Diapason / Restored in 2015 by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée in collaboration with Les Films du Losange at Lumières Numériques and L.E. Diapason laboratories

Incorreggibile millantatore, sbruffone, esibizionista compulsivo, il dittatore ugandese Amin non mancava

di un certo senso dell'umorismo e di un vago, rozzo fascino. Dal punto di vista ideologico, con la sua giovialità minacciosa l'ex campione dei pesi massimi (1,93 metri per 120 chili di peso) potrebbe essere definito un demagogo populista che, strategicamente xenofobo ma essenzialmente solipsista, personalizzava in modo insolente i suoi rapporti con i leader stranieri [...]. Il ritratto di Barbet Schroeder, che inizialmente aveva come sottotitolo *No One Can Run Faster than a Rifle Bullet* ("Nessuno può correre più veloce di una pallottola di fucile"), fu proiettato per la prima volta a Parigi nel giugno del 1974 [...]. La carriera di Schroeder, che comprende sia documentari che film di finzione, è stata varia ma coerente. "Se i film di Schroeder condividono un impulso comune" ha scritto Gavin Smith in "Film Comment" nel 1995, "è quello di esaminare le conseguenze morali e filosofiche di forme estreme di libertà extrasociale, se non antisociale". [...]

Dopo aver completato il suo secondo film, *La Vallée* (1972), Schroeder volò in Uganda insieme a una troupe, della quale faceva parte anche il grande direttore della fotografia di origini spagnole Néstor Almendros, con la speranza di ottenere la collaborazione di Amin nella realizzazione di un film. Anche se, con sua grande sorpresa, Amin accettò immediatamente, il progetto aveva tutte le caratteristiche di un'impresa rischiosa. "Prima di andare in Uganda a girare il film ho fatto testamento" disse Schroeder a un rappresentante di "Interview".

Pare giusto che Schroeder concedesse una delle sue prime lunghe interviste americane proprio alla rivista di Andy Warhol [...]. Ciò che questo film ha in comune con quelli prodotti dalla Factory di Warhol è un soggetto ritratto come personalità performativa che non necessita di alcuna direzione al di là della conoscenza del posizionamento della macchina da presa per essere (o rivelare) se stessa. "Non stavo trasformando del materiale documen-



Général Idi Amin Dada: autoportrait

tario in finzione" scrisse Schroeder. "Stavo inserendo la finzione in un documentario, e non era la mia finzione. Era quella di Amin". [...] *Général Idi Amin Dada*, che Schroeder avrebbe poi sottotitolato *Autoportrait*, è interamente incentrato sulla presentazione che il dittatore fa di se stesso.

J. Hoberman, *General Idi Amin Dada: A Self-Portrait: A Tyrant for Our Times*, Criterion.com, 17 dicembre 2017

Ugandan dictator Amin was a trash-talking, impulse-driven blowhard and an incorrigibly boastful performer, not without a sense of humor and a certain rough charm. With regard to his ideology, this jovially menacing former heavyweight boxing champ (6ft 4in and 240lb) might be described as a populist demagogue who, strategically xenophobic but essentially solipsistic, insultingly personalized his relations with foreign leaders.... Originally subtitled No One Can Run Faster Than a Rifle Bullet, Barbet Schroeder's portrait opened in Paris in June 1974... Schroeder's career, which includes both documentaries and fiction,

has been varied but coherent. "If Schroeder's films can be said to share a common impulse," Gavin Smith wrote in "Film Comment" in 1995, "it is toward examining the moral and philosophical consequences of extreme forms of extrasocial, if not antisocial, freedom." [...]

After completing his second feature, La Vallée (1972), Schroeder flew to Uganda with a crew, including the great Spanish-born cinematographer Néstor Almendros, hoping to get Amin's cooperation in making a film. Although, to his surprise, Amin immediately agreed to the project, it seemed like a risky enterprise. "Before I went to Uganda to make the film, I made out a will," Schroeder told a representative of "Interview".

That Schroeder gave one of his first long American interviews to Andy Warhol's magazine is appropriate... What his film has in common with those produced in Warhol's Factory is its sense of its subject as a performative personality who needed no direction beyond knowledge of the camera's placement in order to be (or reveal) himself... "I was not putting documentary footage into fiction," Schroeder wrote. "I was putting



Antonia: A Portrait of the Woman

fiction in a documentary, and it was not my fiction. It was Amin's." [...] Général Idi Amin Dada, *which Schroeder would later subtitle Autoportrait, is all about the dictator's self-presentation.*

J. Hoberman, General Idi Amin Dada: A Self-Portrait: A Tyrant for Our Times, Criterion.com, 17 December 2017

ANTONIA: A PORTRAIT OF THE WOMAN

USA, 1974

Regia: Judy Collins, Jill Godmilow

- Int.: Antonia Brico, Judy Collins. Prod.: Judy Collins per Rocky Mountain Films
- DCP. D.: 58'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Academy Film Archive per concessione di Jill Godmilow
- Restaurato da Academy Film Archive e The Film Foundation, con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation / Restored by Academy Film Archive and The Film Foundation, with funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation

Il soggetto del documentario è Antonia Brico, la direttrice d'orchestra. Gran parte del materiale la mostra mentre ricorda la sua vita e la sua carriera; altri filmati provengono da album fotografici e cinegiornali degli anni Trenta in cui vediamo Antonia Brico dirigere alcune delle più grandi orchestre del suo tempo, oppure in compagnia di amici. Assistiamo anche a prove d'orchestra.

Un film biografico necessita di una delle due cose per rivestire interesse o valore: o è girato da un regista eccelso (un artista), o riguarda un personaggio eccelso. Si dà il caso che Antonia Brico fosse un grande personaggio e una grande artista. Le autrici l'hanno trattata con rispetto e professionalità.

O prima d'ora non ho mai trovato tutto questo in un film, oppure non ho reagito allo stesso modo: resta il fatto che non ho mai visto in un film (o nella vita) un volto in cui la musica si riflette così perfettamente e così completamente come accade ad Antonia Brico quando dirige. La vediamo appena prima di salire sul podio, la vediamo come una persona normale tra altre persone normali. Un istante dopo è lì, davanti

all'orchestra, e ci appare trasfigurata. Il demone della musica, la musa della musica, prende possesso del suo corpo e della sua anima. E potervi assistere è uno dei miracoli dell'arte.

Ma non è la musica che proviene dall'orchestra a riflettersi sul volto di Antonia Brico, bensì la sua anima musicale che sgorga dal nucleo del suo essere; attraverso il suo volto, il suo corpo e le sue mani si espande e prende il controllo dell'orchestra, la guida, la muove, la accarezza, la suona – produce l'arte della musica.

Non ho mai visto Antonia Brico dirigere ma mi basta vederla in questo film per sapere che è una creatura prediletta dalla musa e una benedizione per l'umanità, una benedizione che l'umanità ha di fatto sepolto e dimenticato, sbarrandole la strada, condannandola a una vita da direttrice d'orchestra senza orchestra.

Jonas Mekas, "The Village Voice", 12 settembre 1975

The subject of this film reportage is Antonia Brico, the conductor. Most of the footage shows her reminiscing about her life and her career; other footage is from 1930s newsreels and photograph albums in which we see Antonia Brico conducting some of the greatest orchestras of her day, or with friends. We also see her at rehearsals.

A biographical film needs one of two things in order to be of interest or of value: either it's made by a superior filmmaker (artist), or it's about a superior personality. Antonia Brico happened to be a great personality and a great artist. The filmmakers treated her with respect and with competent professional craft.

Either I never saw this in a film before, or perhaps I didn't react to it the same way – but I have never seen in a film (or in life) a face in which music reflects itself so perfectly and so totally as in the face of Antonia Brico when she conducts. We see her just before she steps on the podium, we see her as a regular person, among other regular persons. One second later she is there, before the

orchestra, and she is transformed. The demon of music, the muses of music take over her body and her soul. And to see this is one of the miracles of art.

But it's not the music coming from the orchestra that is reflected in her face, no: it's her musical soul that is coming out from the very center of her being; through her face and through her body and through her hands it extends out and takes over the orchestra, and it guides it, it moves it, it caresses it, it plays it – it produces the art of music.

I have never seen Antonia Brico conduct but it's enough for me to see her in this film to know that she is one of the beloved of the Muse of Music and a blessing to humanity – a blessing which this humanity has practically buried, neglected by not using Antonia Brico and condemning her to live as a conductor without an orchestra.

Jonas Mekas, "The Village Voice",
12 September 1975

GODARD'S CINEMA LESSONS IN MONTREAL

Canada, 1978

Programme 1

June 17th 1978

- Film proiettati / *Film shown*: *Masculin féminin* (Jean-Luc Godard, 1966), estratti da / *excerpts from*: *Sous les toits de Paris* (René Clair, 1930), *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959), *The Girl from Prague with a Very Heavy Bag* (Danielle Jaeggi, 1978)
- D.: 99'

Programme 2

October 13th 1978

- Film proiettati / *Films shown*: *Week-end* (Jean-Luc Godard, 1967), estratti da / *excerpts from*: *Dracula* (Tod Browning, 1931), *The Birds* (Alfred Hitchcock, 1963), *Germania Anno Zero* (Roberto Rossellini, 1948) ■ D.: 83'

Programme 3

October 21st 1978

- Film proiettati / *Films shown*: *Les*

Carabiniers (Jean-Luc Godard, 1963), estratti da / *excerpts from*: *Aleksandr Nevskij* (Sergej Ėjzenštejn, 1938), *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1945), *The Green Berets* (Ray Kellogg e John Wayne, 1968) ■ D.: 80'

■ DCP. Bn. Versione francese / *French version* ■ Da: Concordia University Visual Collection Repository (VCR)

Il progetto è stato realizzato grazie al Visual Collection Repository (VCR) della Concordia University, alla Mel Hoppenheim School of Cinema, al laboratorio CinéMédia dell'Università di Montréal e con il supporto tecnico dei laboratori VTape e L'Immagine Ritrovata / *This project was realized thanks to the Visual Collection Repository (VCR) of Concordia University, the Mel Hoppenheim School of Cinema, the CinéMédia laboratory of the Université de Montréal, and with technical support of VTape and L'Immagine Ritrovata laboratories*

Nella primavera del 1978, su invito di Serge Losique, direttore del Conservatoire d'Art Cinématographique della Concordia University di Montréal, Jean-Luc Godard intraprese una 'ricerca' a lungo termine sulla storia del cinema in cui fu di volta in volta giardiniere, archeologo, geologo, produttore, raramente professore. Le lezioni di Montréal erano finora note ai cinefili principalmente grazie a due fonti: il libro *Introduction à une véritable histoire du cinéma* pubblicato nel 1980 e la traduzione inglese di Timothy Barnard, pubblicata nel 2014, *Introduction to a True History of Cinema*. Questi 'corsi' dovevano diventare terreno fertile per la nascita di un'opera fondamentale del Ventesimo secolo: *Histoire(s) du cinéma* (1987-1998). Se le opere citate fanno parte della biblioteca di ogni godardiano degno di questo nome, fino a oggi erano pochi coloro che potevano dire di aver visto e ascoltato le registrazioni di quelle lezioni.

Negli archivi del Visual Collections Repository della Concordia University, tuttavia, si trovavano circa cassette video contenenti le videoregistrazioni in bianco e nero di 14 lezioni di Godard risalenti a un periodo compreso tra il 14 aprile e il 21 ottobre 1978 (ciascuna della durata di circa un'ora e mezzo), nonché cinque sessioni di discussione post-proiezione condotte tra il 9 e il 13 marzo 1977 nell'ambito di una parziale retrospettiva dei suoi film organizzata da Serge Losique. Le sessioni consistevano in lunghe e brillanti digressioni, con riflessioni folgoranti su montaggio, economia, attori e attrici, guerra, impegno politico, media.

Gli spettatori di questa edizione del Cinema Ritrovato sono invitati alla prima presentazione pubblica di tre di queste lezioni. Nonostante la fragilità del supporto e la precarietà delle immagini, malgrado la vertiginosa densità delle lezioni e l'ovvia incompletezza dell'esercizio, abbiamo comunque il privilegio di poter condividere questi momenti scelti di un'avventura intellettuale intrapresa da colui che più di ogni altro artista ha costantemente restituito al cinema, anche al di là della morte, l'invenzione dell'infanzia.

André Habib

In the spring of 1978, Jean-Luc Godard began, at the invitation of Serge Losique, director of the Conservatory of Cinematographic Art at Concordia University in Montreal, a long term 'research' on the history of cinema, in turn gardener, archaeologist, geologist, producer, rarely professor. These Montreal lectures were known to cinephiles through two main sources: the book Introduction à une véritable histoire du cinéma published in 1980 and an English translation by Timothy Barnard, published in 2014, Introduction to a True History of Cinema. These 'lessons' were to become the fertile ground for a seminal work of the Twentieth century: Histoire(s) du cinéma (1987-1998). If these works are part of the library of all Godardians worthy of the name, few,



Godard's Cinema Lessons in Montreal

until today, could claim to have seen and heard video recordings of these lessons.

In the vaults of Concordia University's Visual Collections Repository department, however, slept some 30½-inch black-and-white video open reels. They contained Godard's 14 lessons, spread out from April 14, 1978 to October 21, 1978 (each lasting about an hour and a half), as well as five post-projection discussion sessions, conducted from March 9 to 13, 1977, as part of a partial retrospective of his films organized by Serge Losique. The sessions consisted of long and brilliant series of digressions. There are dazzling reflections on editing, economics, actors and actresses, war, political commitment, the media.

The public of this year's *Cinema Ritrovato* is invited to attend the first public presentation of three of these lessons. In spite of the fragility of the support and the precariousness of these images, in spite of the dizzying density of these presentations and the obvious incomplete-

ness of the exercise, we are nevertheless privileged to be able to share these selected moments of an adventure of thought carried by the one who, more than any other artist, has constantly given back to the cinema, even beyond his death, the invention of childhood.

André Habib

OTELLO O LA DEFICIENZA DELLA DONNA

Italia, 1979-2002 Regia: Carmelo Bene

■ M.: Carmelo Bene, Marilena Fogliatti. Scgf.: Carmelo Bene. Mus.: Luigi Zito. Int.: Carmelo Bene, Cosimo Cinieri, Michela Martini, Rossella Bolmida, Cesare Dell'Aguzzo ■ DCP. D.: 70'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Teche RAI

La storia dell'*Otello* televisivo di Carmelo Bene è una storia travagliata, fatta di annunci, scomparse e succes-

sive apparizioni che si susseguono dal 1979, quando Bene gira per la Rai una versione del suo *Otello o la deficienza della donna* da Shakespeare. Le riprese avvengono nello Studio 1 di Torino, allestito con strumenti all'avanguardia che permettono la sperimentazione in video, con quattro telecamere separate. Bene, che pochi mesi prima aveva allestito lo stesso spettacolo in teatro, sa cosa cerca attraverso la televisione, come aveva raccontato a Italo Moscati su "Cineforum" nel 1978: "La televisione è uno strumento che consente di scavare nel paesaggio umano. Che cosa voglio dire? Il paesaggio umano è costituito dalla presenza degli attori che non sono lontani come sulla scena, ma sono una realtà viva sulla quale indagare minuziosamente. La telecamera diventa una specie di occhio esplorativo che coglie tutto, anche i più piccoli dettagli, e offre la possibilità di raccontare potendo selezionare un materiale enorme".



Otello o la deficienza della donna

Terminate le riprese Bene inizia il montaggio con Marilena Fogliatti, sempre a Torino, nella stessa sede dove Michelangelo Antonioni sta montando *Il mistero di Oberwald*, contemporanea produzione Rai per sperimentare la potenzialità del video. Tra i due nasce un confronto quotidiano, come racconta la Fogliatti, ma durerà poche settimane perché Carmelo Bene abbandona il montaggio per riprendere l'attività teatrale. Ritournerà sul girato vent'anni dopo, già ammalato, e richiama la stessa Fogliatti per portare a termine il lavoro. *Otello o la deficienza della donna* sarà l'ultima opera di Carmelo Bene, verrà proiettato per la prima volta al Teatro Argentina di Roma il 18 marzo del 2002, due giorni dopo la sua morte. Le cassette su cui erano state riversate le riprese in pollice del 1979 vengono prese in carico da *Fuori Orario cose (mai) viste* grazie all'amicizia tra Enrico Ghezzi e Bene. Alcune parti del girato vengono trasmesse nella notte del 5 aprile 2002, intitolata *Infinity (H)Otello* e curata da Donatello Fumarola. Da allora i nastri sono rimasti in un archivio di *Fuori Orario*,

fino a quando lo scorso anno, durante un trasloco, sono emerse ventotto cassette contenenti tutto il girato utilizzato da Carmelo Bene per montare *Otello o la deficienza della donna*.

The story of Carmelo Bene's television version of William Shakespeare's Othello is a troubled one, involving a succession of announcements, disappearances and appearances starting in 1979 when Carmelo Bene filmed a version of his Otello o la deficienza della donna for the Italian broadcaster RAI. Filming took place at Studio 1 in Turin, which was set up with state-of-the-art tools for video experimentation and four different cameras. Carmelo Bene, who had staged the same show at the theatre a few months earlier, knew exactly what he was looking for with television, as he told Italo Moscati in "Cineforum" in 1978: "Television is a tool that lets you delve into the human landscape. What do I mean? The human landscape is created by the actors, who are not as far away as on stage but are a living reality that can be investigated meticulously. The camera becomes a kind of exploring

eye that captures everything, even the smallest details, and provides the opportunity of telling stories by selecting from an enormous quantity of materials."

After filming, Bene began editing with Marilena Fogliatti, again in Turin where, at the same time, Michelangelo Antonioni was editing The Mystery of Oberwald, a contemporary RAI production experimenting with the potential of video. Daily discussion took place between the two, according to Fogliatti, but it lasted only a few weeks since Bene stopped editing to resume his theatre work. He came back to the footage twenty years later, when he was already ill, and called Marilena Fogliatti back to complete the job. Otello o la deficienza della donna was Carmelo Bene's last work, and it was screened for the first time at the Teatro Argentina in Rome on 18 March 2002, just two days after his death. Thanks to the friendship between Enrico Ghezzi and Bene, Fuori Orario. Cose (mai) viste took over the tapes with the 1979 footage. Some parts were broadcast on the night of 5 April 2002, titled Infinity (H)Otello and edited by Donatello Fumarola. Since then, the tapes had remained at Fuori Orario's archive until a move last year brought back to light 28 cassettes containing all the footage used by Bene to edit Otello o la deficienza della donna.

THE FRENCH

Francia, 1982 Regia: William Klein

■ F.: Nurith Aviv, William Klein, Yann Le Masson. Mus.: Jean-Pierre Mas. Int.: Arthur Ashe, Marcel Bernard, Björn Borg, Don Budge, Philippe Chatrier, Henri Cochet, Jimmy Connors, Chris Evert, Ivan Lendl, Virginia Ruzici, Yannich Noah, Ilie Nastase, Guillermo Vilas. Prod.: Pascal Judelewicz ■ DCP. D.: 130'. Col. Versione francese / French version ■ Da: ARTE Distribution ■ Restaurato nel 2021 da Films Paris New-York, in collaborazione con CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio

Éclair Classics, a partire dal taglio negativo originale colore 16mm A/B per l'immagine e dall'originale sonoro ottico 16mm. Restauro supervisionato da Pierre-Louis Denis, Studio William-Klein / Restored in 2021 by Films Paris New-York in collaboration with CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée at Éclair Classics laboratory, from the original color 16mm A/B cut negative for the image and the optical 16mm original sound. Restoration supervised by Pierre-Louis Denis, Studio William Klein

Klein considera lo sport, il rock e la religione come i suoi 'apriti Sesamo'. Così non ha potuto resistere alla tentazione di filmare il Roland-Garros, luogo sacro del suo sport preferito.

In *The French* (gli americani e gli inglesi chiamano il Roland-Garros "The French Open") si respira la santità. È il più *cool* fra i film di Klein. La dichiarazione d'amore di un fan del tennis, di un uomo che entra nel *sancta sanctorum* dello sport che ama. È l'ultimo a essere stato autorizzato a girare all'interno degli spogliatoi. Dopo di lui, il divieto.

The French ci mostra un Roland-Garros che credevamo di conoscere. Tratta i grandi come i piccoli, i perdenti come i vincenti. Segue la rumena Ruzici, bella, simpatica e triste di perdere sempre con Chris Evert; ci mostra uno Yannick Noah trasognato sotto le dita del massaggiatore e i giocatori che attendono di scendere in campo commentando la partita in televisione. "Gli spogliatoi sono un mondo. Chi non ha mai desiderato vederli da vicino! Ci sono i figuranti e le vedette. Borg rimaneva in disparte, non parlando con nessuno. Nastase non la smetteva mai di scherzare. Connors davanti alla macchina da presa non faceva altro che abbassarsi i pantaloncini, Vilas continuava ad ascoltare musica dal suo walkman, col naso puntato al muro", dice Klein.

La sua macchina da presa è assolutamente imparziale. E dolcemente insidiosa. Ci mostra Yannick Noah



The French

completamente nudo, *nature*, e Ivan Lendl, il taciturno, insolitamente sorridente, dopo aver fatto cenno a Klein di smettere di riprendere. Lendl che scoppia a ridere!

The French è qualcosa di totalmente diverso dalle riprese televisive. Il Klein-touch è una combinazione di simpatia, voyeurismo e felicità. Le persone sanno di essere riprese. Si rivolgono senza vanità a quest'uomo visibile-invisibile che frequentano da un paio di settimane.

Borg dice "sono come tutti gli altri, non sono una macchina". È la sua grande dichiarazione. 1981, la fine del suo regno.

Claire Clozot, *William Klein Films*, Marval, Parigi 1998

For Klein, sport, rock and religion are themes that open doors. So the proposition of filming Roland-Garros, the locus of his favourite sport, was irresistible to him.

The French (the Americans and British call Roland-Garros "the French Open") is a film that exudes health. It is Klein's most laid-back film; a tennis fan's declaration of love, his entry into the inner sanctum of the sport he adores. He is

the last person to have been authorised to film in the changing rooms. Subsequently, it was banned.

The French shows us a Roland-Garros that we thought we knew. It features the great and the not so great, the losers and the winners. He follows the Romanian Ruzici, so pretty, so friendly, so unlucky to lose every game against Chris Evert, Yannick Noah zoning out beneath the hands of his masseur, players awaiting their games and commenting on the match issuing from the TV set.

Klein says, "The changing rooms are a whole other world. Who hasn't dreamed of seeing that close up! There are supporting players and stars. Borg remaining aloof, speaking to nobody, Nastase forever joking around, Connors, whose only response to the camera was to drop his trousers. Vilas listening to ocean waves on his Walkman, his nose pressed to the wall."

Klein's camera is full of equanimity. And quietly insidious. We see Yannick Noah, naked and natural, and the taciturn Ivan Lendl, all smiles after having signalled to Klein to stop filming. Lendl bursting into laughter!

The French is entirely different from televised broadcasts. The "Klein touch" combines goodwill, voyeurism and ju-



Down and Out in America

bilation. People know they are being filmed. They relate unpretentiously to this visible invisible man who has been in their midst for two weeks.

Borg said: "I'm like everyone else, I'm not a machine." It was his major statement. 1981 was the end of his reign. Claire Clozot, William Klein Films, Marval, Paris 1998

DOWN AND OUT IN AMERICA

USA, 1986 Regia: Lee Grant

■ F.: Tom Hurwitz. M.: Milton Ginsberg. Mus.: Tom Manoff. Int.: Lee Grant (voce narrante). Prod.: Joseph Feury, Milton Justice per Joseph Feury Productions ■ DCP. D.: 57'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Academy Film Archive per concessione di Hope Runs High ■ Restaurato da Academy Film Archive e The Film Foundation con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation / Restored by the Academy Film Archive and The Film Foundation with fundings provided by the Hobson/Lucas Family Foundation

Nel 1952 Lee Grant stava per diventare una star. Proprio quell'anno, però, nell'elogio funebre per un amico attore ebbe l'audacia di suggerire che la sua morte era stata causata dalla paura della Commissione per le attività antiamericane. "Quel giorno sono finita sulla lista nera" scrive Grant nella sua autobiografia, *I Said Yes to Everything*, "e per dodici anni mi è stato impedito di lavorare nel cinema e nella televisione."

Passano più di vent'anni e nel 1976 Grant vince il suo primo Oscar, come migliore attrice non protagonista in *Shampoo*. E nel 1987, reinventatasi come regista, ne vince un secondo – nella categoria migliore documentario – con *Down and Out in America*.

Grant affronta i suoi soggetti con assertività, tenacia e umorismo, simile a un Michael Moore senza ego, frecciate, manipolazione e falsificazioni. Come lei, molte di queste persone sono rimaste vittime di un sistema crudele e insensibile [...].

In *Down and Out in America* Grant rivela gli effetti catastrofici della Reaganomics sugli emarginati e sulla classe media. Nel Minnesota va a trovare piccoli agricoltori minacciati di pi-

gnoramento da banche rapaci che poi vendono le proprietà alle mega-fattorie delle grandi corporazioni; alcuni manifestanti organizzano un sit-in in una banca cantando *This Land Is Your Land* di Woody Guthrie. A Los Angeles i senzatetto costruiscono una baraccola chiamata "Justiceville" e gestita con efficienza da un giovane ministro di culto; la polizia arriva con le ruspe, caccia via gli abitanti e rade al suolo l'insediamento. A New York le famiglie che sono state sfrattate o hanno perso le loro case a causa di un incendio vengono ammassate in alberghi economici. Una giovane coppia con quattro figli vive stipata in uno spazio minuscolo che il padre definisce "una fogna" in cui "piove nel bagno". Mentre Grant li intervista affiorano le crepe che queste circostanze hanno creato nella loro esistenza e nel loro rapporto. [...]

Ci si chiede cosa ne sia stato di loro. E cosa ne sia stato del nostro paese. Le prospettive delle vittime dell'avidità e della sfortuna non sono migliorate, mentre la nefasta ingiustizia della disparità economica è peggiorata. Peter Keough, *Once blacklisted, Lee Grant Went on to Win Oscars and Make Documentaries*, "Boston Globe", 1° maggio 2020

In 1952 Lee Grant was about to become a star. But that same year she had the temerity to suggest in a eulogy for an actor friend that his death was caused by his fear of the red-baiting House Committee on Un-American Activities. "From that day forward," writes Grant in her memoir, I Said Yes to Everything, "for 12 years, I was blacklisted from film and TV."

Fast forward to 1976 and Grant would win her first Oscar – best supporting actress for Shampoo. And in 1987, after reinventing herself as a filmmaker, she would win her second – best documentary, for Down and Out in America.

Grant approaches her subjects with assertiveness, tenacity, and humor – like Michael Moore without the ego, snark, manipulativeness, or fudged facts. Like

herself, many of these people have been victims of a ruthless, heartless system...

In *Down and Out in America* Grant reveals the ruinous effect of Reaganomics on marginalized and middle-class people. In Minnesota she visits small farmers facing foreclosure from predatory banks who then sell the properties to corporate mega-farms; protesters stage a sit-in at one bank, singing Woody Guthrie's *This Land Is Your Land*. In Los Angeles homeless people build a shanty town called "Justiceville" that is efficiently run by a young minister; the police come with bulldozers, evict the residents, and raze the settlement. In New York City families who have been evicted or lost their homes to fires are warehoused in cheap hotels. One young couple with four children are crammed in a tiny space which the father describes as "a sewer" where "it's raining in the bathroom." As Grant interviews them the cracks in their lives and in their relationship that have been brought on by these circumstances are exposed...

One wonders what became of them. And what has become of our country. The prospects of such victims of greed and misfortune have not improved while the baneful injustice of economic disparity has gotten worse.

Peter Keough, *Once blacklisted, Lee Grant Went on to Win Oscars and Make Documentaries*, "Boston Globe", 1 May 2020

PETER GREENAWAY: THE FILM ARCHITECT Beyond *The Belly of an Architect*

Italia, 1986-2023

Regia: Gideon Bachmann

■ DCP. D.: 52'. Versione inglese / English version ■ Da: Cinemazero

In questo backstage inedito Peter Greenaway si concede con grande generosità alle domande aperte fatte fuori campo da Gideon Bachmann,

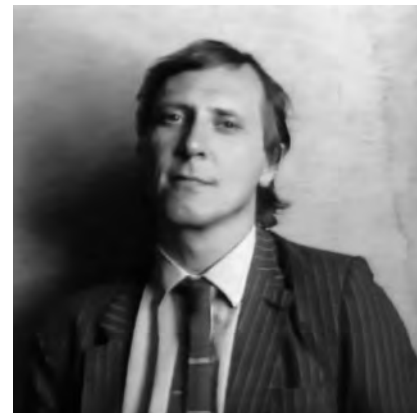
restituendo in dettaglio al pubblico di oggi la grande articolazione del progetto, le idee, il rigore della sua riflessione – figlia anche della documentazione rigorosa sull'opera di Étienne-Louis Boullée – che hanno portato alla realizzazione di uno dei suoi film più importanti: *Il ventre dell'architetto*. Nel suo racconto si svelano i dettagli – anche autobiografici – della vicenda artistica narrata, ma anche la dimensione drammatica e di critica sociale del film. C'è spazio poi per il racconto della complessa idea generale di cinema del regista, di come sia legata alla sua formazione pittorica, del suo particolare interesse per l'estetica.

Unito a riprese di set, questo documento appare prezioso per il tipo di ritratto che fa dell'universo del regista inglese. Possiamo infatti apprezzare da una parte il suo modo paziente, attento, partecipe di gestire attori, set e maestranze, e dall'altra l'appassionato e rigoroso modo di lavorare di un autore che ha fatto della stratificazione di significati su più livelli, della ricchezza di rimandi, della densità di contenuti e dell'ibridazione fra più mezzi e strumenti culturali uno dei tratti salienti della sua opera.

Greenaway in questo dietro le quinte ci ribadisce la sua passione per la letteratura e la musica (ricorda il suo sogno di essere compositore), ma ricostruisce anche la sua formazione visiva, il legame col cinema 'impegnato' degli anni Sessanta, la fascinazione per gli italiani Pasolini e Antonioni... Ci consegna inoltre una riflessione sull'attualità e la sopravvivenza del mezzo cinematografico, approfondendone i rapporti con l'evoluzione della televisione e della tecnologia, ribadendo la forza intrinseca dell'audiovisivo in relazione alla storia dell'immagine, soffermandosi sugli scenari possibili in relazione allo sviluppo della sua opera.

Riccardo Costantini

In this previously unseen backstage documentary, Peter Greenaway responds with great generosity to the open-ended



Peter Greenaway: *The Film Architect*

*questions posed by an off-camera Gideon Bachmann about the process which led to the creation of one his most important films, *The Belly of an Architect*, giving contemporary audiences an insight into his ideas, the rigour of his reflections (thanks also to the rigorous research he conducted into Étienne-Louis Boullée's work) and the development of the project. His account reveals details about this artistic enterprise (including autobiographical ones), as well as about the film's dramatic construction and social critique. Time is also devoted to exploring the director's complex ideas on the cinema, how they relate to his formation as a painter, and his particular interest in aesthetics.*

Together with scenes from the set itself, this interview is invaluable for the portrait it paints of the English director's world. We are able to appreciate on the one hand his patient, careful and collaborative approach to actors, crew and the set, and on the other his passionate and rigorous working method, whose key traits are the construction of multiple layers of meaning, a wealth of references, dense content and hybridity between different media and cultural forms.

In this glimpse behind the scenes, Greenaway reaffirms his passion for literature and music (he recalls his dream of becoming a composer), but also pieces together his visual formation, his relationship to the "politically engaged" cinema of the Sixties, and his fascination with



The Celluloid Closet

Italian filmmakers Pasolini and Antonioni... He also reflects on the modernity and future of the cinematic medium, exploring in depth its relationship to the evolution of television and technology while simultaneously reaffirming the intrinsic power of audio-visual media in relation to the history of the visual arts and exploring possible future developments in his oeuvre.

Riccardo Costantini

THE CELLULOID CLOSET

USA, 1995

Regia: Rob Epstein, Jeffrey Friedman

■ T. it.: *Lo schermo velato*. Sog.: Rob Epstein, Jeffrey Friedman, Sharon Wood da libro *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (1981) di Vito Russo. Scen.: Armistead Maupin. F.: Nancy Schreiber. M.: Jeffrey Friedman, Arnold Glassman. Scgf.: Scott Chambliss. Mus.: Carter Burwell. Int.: Lily Tomlin (voce narrante), Armistead Maupin, Susie Bright, Gore Vidal, Paul Rudnick, Tom Hanks, Quentin Crisp, Susan Sarandon, John

Schlesinger, Harvey Fierstein, Tony Curtis. Prod.: Rob Epstein, Jeffrey Friedman per Telling Pictures ■ DCP. D.: 102'. Bn e Col. Versione inglese / English version ■ Da: Mk2 ■ Restaurato in 4K da Sony Pictures Classics in collaborazione con UCLA Film & Television Archive e Mk2 presso il laboratorio MTI Film, a partire dagli interpositivi originali 35mm / Restored in 4K by Sony Pictures Classics in collaboration with UCLA Film & Television Archive and Mk2 at MTI Film laboratory, from the original 35mm interpositives

Rob Epstein e Jeffrey Friedman hanno mostrato l'indispensabilità del cinema indipendente gay quando nel 1995 – festeggiando così a modo loro i cento anni del cinema – produssero e diressero *The Celluloid Closet*, un film di montaggio ispirato al libro di Vito Russo. Adattato per lo schermo da Armistead Maupin (lo scrittore di *Tales of the City*, dal quale è stata tratta una fortunata serie televisiva) e con la voce narrante di Lily Tomlin, il film – un raro caso di un'opera ispirata a un saggio – è nato da un desiderio dello stesso Russo, il quale morì di Aids sicuro

che esso sarebbe stato portato a termine e avrebbe ripercorso in maniera abbastanza puntuale lo schema del libro. È un eccellente esempio della positività di questo cinema e dell'incrollabile passione di alcuni gay militanti che sono riusciti a trovare, in ogni maniera, un budget di un milione e mezzo di dollari e a visionare migliaia di spezzoni, alcuni dei quali recuperati presso i più disparati archivi cinematografici. Il risultato è straordinariamente suggestivo. [...]

Epstein e Friedman rendono palpabile con eleganza ed efficacia il percorso, sviluppato cronologicamente, dell'inarrestabile, progressiva conquista di visibilità (ma non necessariamente di credibilità) dell'omosessualità nel cinema americano. Si va da un frammento di Edison dei primordi (1885), nel quale due uomini ballano dolcemente al suono di un grammofo, fino a film odierni, alcuni dei quali successivi alla scomparsa di Russo (come *Priscilla, la regina del deserto*, *Go Fish* o *Philadelphia*), intervallati da interviste a personaggi celebri (registi, sceneggiatori ed attori, da Quentin Crisp a Susan Sarandon, da John Schlesinger a Harvey Fierstein, da Tony Curtis a Gore Vidal).

Gli spezzoni tratti da 122 film, scelti e montati con particolare cura e sostenuti dalla sontuosa musica di Carter Burwell, danno un tono epico al film, che conforta il taglio magari troppo ottimistico (in sintonia con Russo che ha affermato che in futuro "inevitabilmente i gay saranno accettati e integrati nella società") ed esalta la forte, edificante carica emotiva del film. Vincenzo Patanè, postfazione a Vito Russo, *Lo schermo velato. L'omosessualità al cinema*, Baldini&Castoldi, Milano 1999

Rob Epstein and Jeffrey Friedman demonstrated how indispensable independent gay cinema is when, to celebrate cinema's centenary in their own way, in 1995 they produced and directed The Celluloid Closet, a montage film in-

spired by Vito Russo's book. Adapted for the screen by Armistead Maupin (author of *Tales of the City*, on which a successful TV series was based) and with narration by Lily Tomlin, the film is a rare example of a film based on an essay. It was the product of Russo's own wishes and he died of Aids in the knowledge that it would be completed and would stick fairly closely to the framework of the book. It constitutes an excellent example both of the positivity of this kind of cinema and of the unshakeable passion of certain militant gays who, through every means at their disposal, managed to secure a budget of \$1.5 million and viewed thousands of extracts, many sourced from the most disparate of film archives. The end result is incredibly suggestive...

With great elegance and efficiency, Epstein and Friedman employ a chronological structure to render absolutely clear the unstoppable progress with which homosexuality has gained visibility (if not necessarily credibility) in American cinema. It progresses from a pre-cinema Edison fragment (1885) in which two men dance lovingly to the accompaniment of a gramophone, through to contemporary films, some of which were made after Russo's death (such as *Priscilla, Queen of the Desert*, *Go Fish* and *Philadelphia*). Interspersed among these clips are interviews with well-known personalities (directors, screenwriters and actors, from Quentin Crisp to Susan Sarandon, from John Schlesinger to Harvey Fierstein, and from Tony Curtis to Gore Vidal).

Carefully selected and edited extracts from 122 films are supported by the sumptuous music of Carter Burwell. This gives the film an epic feel, which bolsters the perhaps excessively optimistic tone (nonetheless consistent with Russo, who argued that in the future "gays will inevitably become accepted and integrated into society") and accentuates the film's powerful and edifying emotional charge.

Vincenzo Patanè, afterword to *Vito Russo, Lo schermo velato. L'omosessualità al cinema, Baldini&Castoldi, Milan 1999*



La passione di Anna Magnani

ROUBEN MAMOULIAN - LOST AND FOUND

Francia-Regno Unito, 2016
Regia: André S. Labarthe

Vedi p. / See p. 354

LA PASSIONE DI ANNA MAGNANI

Italia-Francia, 2019
Regia: Enrico Cerasuolo

■ T. int.: *The Passion of Anna Magnani*.
Scen.: Enrico Cerasuolo. F.: Marco Pasquini. M.: Marco Duretti. Prod.: Zenit Arti Audiovisive, Les Films du Poisson, Arte France ■ DCP. D.: 60'. Col. Versione

italiana, inglese e francese / *Italian, English and French version* ■ Da: Zenit Arti Audiovisive

Un ritratto intimo della grande attrice italiana, emblema del neorealismo e icona del cinema mondiale: la corsa di Anna interrotta dagli spari dei nazisti in *Roma città aperta* porta alla ribalta del mondo intero le lacerazioni della guerra e diventa il simbolo di una nuova idea di cinema che scende in strada per raccontare il reale.

Anna è unica, rivoluziona la rappresentazione della donna al cinema, incarnando un modello femminile diverso da tutte le dive che l'hanno preceduta e da quelle che verranno. È icona dell'italianità e della donna vera,



À la chaleur des années froides

in opposizione a quelle finte modellate sul desiderio maschile. Attraverso la sua immensa capacità attoriale 'la Magnani' dà corpo al realismo delle passioni e dei sentimenti, ispirando i grandi registi del cinema europeo e americano: Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini, Jean Renoir, Sidney Lumet, Daniel Mann, George Cukor, Stanley Kramer. Hollywood, che le conferisce l'Oscar nel 1956 (l'unica attrice italiana ad averlo vinto con un film girato in lingua inglese fino a oggi), tenterà invano di chiuderla nuovamente in uno stereotipo che non si addice alla sua esuberante e vulcanica personalità.

Donna libera, madre single, profondamente legata a Roma e alla 'romantità', Anna vive con pericolosa e vitale intensità le amicizie, gli amori, le passioni, portandoli nella sua arte, incarnando uno stile unico per originalità e straordinaria modernità.

Nel film l'autore dialoga con l'attrice in una lettera immaginaria che ci guida attraverso le sue interpretazioni cinematografiche, le sue interviste, le testimonianze dei grandi personaggi

che hanno incrociato la sua carriera e i ricordi del figlio Luca. Basato sull'utilizzo creativo di materiali d'archivio (tra cui alcuni provenienti dall'archivio di famiglia) il film contiene un'intervista audio inedita fatta all'attrice dalla giornalista e scrittrice Oriana Fallaci.

This is an intimate portrait of the great Italian actress, a symbol of neo-realism and an icon of the world's film industry. The scene in Roma città aperta where Anna is gunned down by the Nazis, brought the horrors of the war to cinema screens around the world and became the symbol of a new genre of film, which took to the streets to tell the facts of real life.

Anna is unique in the sense that she represents women in film, embodying a feminine model that differed from all the other celebrities who came before and after her. She is a symbol of the true woman, in opposition to those moulded by male desire. Thanks to her great skills as an actress, Magnani bolstered the realism of passions and feelings, and inspired some of the greatest European and American directors: Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Federico Fellini, Pier

Paolo Pasolini, Jean Renoir, Sidney Lumet, Daniel Mann, George Cukor and Stanley Kramer. She was awarded an Oscar in 1956 (the only Italian actress to win one with an English-speaking film to this day), and Hollywood tried in vain once again to pin a stereotype on her that didn't suit her fiery and volcanic personality.

A free woman, a single mother, and deeply attached to Rome and the 'spirit of Rome', Anna lived her friendships, relationships and passions with a risky and vital intensity, which she expressed through her art, giving her a unique, original and extremely modern style.

The author talks with the actress in an imaginary conversation that guides us through her cinematic interpretations, her interviews, testimonies of the great characters who have crossed her career and memories of her son Luca. Based on the creative use of archives (including the family archives), the film contains exclusive audio from an interview with journalist and writer Oriana Fallaci.

À LA CHALEUR DES ANNÉES FROIDES

Francia, 2022

Regia: Darius Kaufmann, Eytan Jan

- Sog.: Antoine Goldet. Scen.: Eytan Jan, Darius Kaufmann. F.: Nina Bernfeld. M.: Franck Nakache. Mus.: René Baños. Int.: Mirta Ibarra, Enrique Pineda Barnet, Adela Legrá, Jerónimo Labrada, Eduardo Manet. Prod.: Antoine Goldet per Amok Films ■ DCP. D.: 81'. Col. Versione spagnola e francese / Spanish and French version
- Da: Amok Films

Nel 2013, mentre sgomberavo l'appartamento dei miei nonni, mi sono imbattuto in una serie di manifesti cinematografici cubani risalenti agli anni Sessanta. All'epoca i miei nonni erano giovani socialisti francesi desiderosi di contribuire alla costruzione di una società rivoluzionaria a Cuba, e mio nonno iniziò a collezionare manifesti

di film cubani. È stato allora che ho conosciuto Eytan, anche lui regista, al quale ho detto della recente scoperta. Anche per lui la conoscenza di Cuba si era spesso limitata ai simboli stereotipati di Fidel Castro, Che Guevara, Crisi dei missili, Guerra fredda... e poco altro. Ci animavano lo stesso entusiasmo, le stesse domande: il solitario 'io' è diventato un collettivo 'noi'. L'eclettismo dei manifesti è stato fonte di sorpresa e meraviglia ancora maggiori.

A Cuba, la più famosa attrice contemporanea, la Mirta Ibarra di *Fragola e cioccolato* (1993), ci ha aperto le porte del cinema cubano. Abbiamo così incontrato i pionieri del cinema rivoluzionario di Cuba, ed è con queste figure che vogliamo costruire la nostra storia di un cinema combattuto tra il rispetto delle direttive ufficiali e la passione per la libertà d'espressione e di creazione. Allo stesso tempo, però, vogliamo intraprendere il racconto di una 'storia umile' del cinema cubano che riunisca in un'unica grande danza i ricordi di ieri e le pratiche di oggi. È quella contagiosa energia, quel desiderio di fare film a ogni costo, che vogliamo così disperatamente mettere in immagini.

Nell'Avana degli anni Sessanta c'erano 140 cinema. Oggi ne restano solo una decina. Per dieci anni l'industria cinematografica fu un pilastro della Rivoluzione, ma l'irrigidimento del regime la portò a un precipitoso declino. Il film esplora il cinema rivoluzionario cubano grazie ai ricordi dei suoi pionieri, come il regista Enrique Pineda Barnet e le attrici Adela Legrá e Mirta Ibarra, e attraverso gli occhi di una nuova generazione di cineasti cubani, combattuti tra l'amore per il loro paese e l'aspirazione alla libertà artistica. Un'ode al cinema popolare e alla sua capacità di creare una coscienza collettiva.

Darius Kaufmann

While clearing out my grandparents' apartment in 2013, I came across a set of Cuban film posters dating back to the

1960s. At that time, my grandparents were young French socialists who wanted to contribute to the construction of a revolutionary society in Cuba, and my grandfather started collecting Cuban film posters. That is when I met Eytan – a filmmaker like myself, with whom I shared my newfound discovery. For him too, knowledge of Cuba had often been limited to the stereotyped symbols of Fidel Castro, Che Guevara, the Missile Crisis, the Cold War... and not much more. The same enthusiasm, the same questions inhabited us: the solitary 'I' became a collective 'We'. The eclecticism of the posters only reinforced our surprise and wonder.

In Cuba, the most famous contemporary actress, Mirta Ibarra, who starred in Strawberry and Chocolate (1993), opened the doors of Cuban cinema to us, that is how we met the pioneers of Cuban revolutionary cinema. It is with these personalities that we plan to build our chronicle of Cuban revolutionary cinema, torn between respect for official guidelines and its commitment to freedom of expression and creation. At the same time though, we intend to embark upon a Humble History of cinema in Cuba – the one that brings together, in one great dance, the memories of yesterday and the filming of today. It's this contagious energy, this desire to make films at all costs, that we so desperately want to put into images.

In the Havana of the 1960s, there were 140 movie theaters. Only a dozen remain today. For ten years, the cinema industry was a pillar of the Cuban Revolution, but the hardening of the regime precipitated its decline. This film explores revolutionary Cuban cinema through the memories of its pioneers, such as director Enrique Pineda Barnet, actresses Adela Legrá and Mirta Ibarra; and through the eyes of a new generation of Cuban filmmakers, torn between their love for their country and a longing for artistic freedom. An ode to popular cinema and its capacity to create collective consciousness.

Darius Kaufmann

CINÉ-GUERRILLAS: SCENES FROM THE LABUDOVIĆ REELS

Serbia-Francia, 2022

Regia: Mila Turajlić

■ Scen.: Mila Turajlić. F.: Mila Turajlić.
M.: Sylvie Gadmer, Anne Renardet, Mila Turajlić. Mus.: Troy Herion. Prod.: Mila Turajlić, Carine Chichkowsky per Poppy Pictures, Survivanc ■ DCP. D: 94'. Col.
Versione serba con sottotitoli inglesi / Serbian version with English subtitles

■ Da: Poppy Pictures e Survivance

Ciné-Guerrillas: Scenes from the Labudović Reels è sia un documentario d'archivio che abbraccia i momenti salienti della nascita di un movimento in lotta per un ordine mondiale più equo e giusto, sia la storia 'dietro le immagini' narrata da colui che le ha girate: Stevan Labudović. Operatore dei cinegiornali jugoslavi, Labudović ebbe il compito di seguire il presidente Tito per più di un quarto di secolo: una prospettiva privilegiata dalla quale filmare la Storia.

Durante la Guerra fredda, quando il mondo era diviso in blocchi, i giornalisti e gli operatori jugoslavi si trovarono in una preziosa posizione intermedia. La solidarietà nei confronti delle lotte anti-imperialiste e socialiste permise loro di accedere a paesi preclusi alla stampa estera. L'archivio dei cinegiornali jugoslavi a Belgrado conserva oggi un patrimonio unico e in gran parte inesplorato da cui abbiamo tratto i materiali che sono alla base di questo film.

I celebri filmati realizzati in Algeria da Labudović sono un'opera fondamentale: la guerra d'Algeria fu un momento decisivo nella lotta per la decolonizzazione, e Stevan era andato ben oltre i suoi compiti di operatore entrando a far parte del FLN (Fronte di liberazione nazionale) fino alla vittoria di quest'ultimo.

Accompagnando quest'uomo tranquillo e modesto in un viaggio in Algeria ho scoperto con sorpresa che li



Ciné-Guerrillas: Scenes from the Labudović Reels

il suo ricordo è ancora vivo. È stata un'occasione preziosa per riportare alla luce fatti di cinquant'anni fa attraverso la persona che li ha filmati.

Ho capito che dovevo girare un film su di lui il giorno in cui ha iniziato a darmi indicazioni sulle riprese. "Vedo che sei stata contagiata dallo stesso virus" mi ha detto. "Fa' attenzione. Ti porterà nei posti più incredibili, ma si impossesserà della tua vita".

Sono all'inizio di una carriera in cui ho scelto di esplorare il mondo che mi circonda attraverso le immagini. Di fronte a me ho qualcuno che attraverso le immagini ha lottato per i propri ideali. Le premesse per una conversazione cinematografica ci sono tutte. Quando un film come questo entra nella tua vita non devi far altro che prendere la macchina da presa e andare fino in fondo.

Mila Turajlić

Ciné-Guerrillas: Scenes from the Labudović Reels is both an archive-driven documentary covering the landmark moments in the birth of a movement fighting for a more just and equitable world order and the story be-

hind the images, narrated by the man who filmed them: Stevan Labudović. A cameraman for Yugoslav Newsreels, Labudović was assigned to follow President Tito for more than a quarter of the 20th century.

A privileged perspective from which to film history. At a time when the world was divided into Cold War blocs, Yugoslav filmmakers and reporters enjoyed a unique position in between. Their solidarity with anti-imperial and socialist struggles won them insider access to countries closed off to the foreign press. As a result, the archive of the Yugoslav Newsreels in Belgrade today houses a unique and largely unexplored trove of material from which we lay the cornerstone of this film.

Stevan's famous Algeria footage is the crown jewel. The Algerian war was a defining moment in the decolonization struggle, and Stevan had gone far beyond a cameraman's assignment by joining the FLN (National Liberation Front) until they won their freedom.

I travelled with this quiet, modest man to Algeria and was amazed to discover that there his legacy lives on. It was a precious opportunity to rediscov-

er events from 50 years ago through the person who filmed them.

I knew I had to make a film about him the day he started giving me pointers on shooting.

"I can see you've been bitten by the same bug. Be careful. It will take you to the most incredible places, but it will take over your life."

I am at the beginning of a career in which I choose to explore the world around me through filmmaking. Facing me, I have someone who fought for his ideals with his images. The potential to hold a cinematic conversation is there. When a film like this arrives in your life, all you have to do is grab your camera and run with it.

Mila Turajlić

A TRIP TO TETLAPAYAC

Regno Unito-Giappone, 2022

Regia: Ian Christie, Chiemi Shimada

■ Scen.: Ian Christie. Prod.: Animatograph
 ■ DCP. D.: 55'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: Animatograph

Nel 1930 Sergej Ėjzenštejn trascorse a Hollywood sei mesi scoraggianti in cui tutti i suoi progetti furono bocciati nonostante le generose promesse che lo avevano attirato in California. Il regista della *Corazzata Potëmkin* scoprì così che la fama mondiale non faceva molta presa sulla Paramount Pictures. Ma allora cosa dovevano fare, lui e i suoi compagni Alexandrov e Tissé? Girare un'epopea rivoluzionaria in Messico, con la libertà garantita da un finanziamento privato che simpatizzava con la causa, dovette sembrare una brillante via di fuga. L'avventura messicana si rivelò però più frustrante di quella hollywoodiana, nonostante la realizzazione di molte ore di riprese che sopravvissero miracolosamente ai tentativi del produttore e di Stalin di soffocare la visione di Ėjzenštejn.

Nel 2012 sono riuscito a visitare e a filmare l'Hacienda Tetlapayac, dove



A Trip to Tetlapayac

Èjzenštejn trascorse gran parte del 1931 leggendo e scrivendo freneticamente, mentre girava tra le gigantesche agavi da cui si ricava il pulque. Inaspettatamente Tetlapayac è rimasta così come appare nelle immagini girate da Èjzenštejn e Tissé, avendo fatto da location per una sorprendente varietà di film, tra cui diverse telenovelle messicane. In effetti, siamo riusciti a ricostruire la biografia cinematografica dell'hacienda solo molto tempo dopo la mia visita. E quell'esperienza rispecchia lo stato attuale degli studi su Èjzenštejn, con i ricercatori che continuano a scavare come archeologi nell'immenso patrimonio dei suoi disegni e manoscritti.

A questi elementi si ispira il nostro film, che segue alcune delle singolari peripezie contenute nelle memorie di Èjzenštejn, e come queste mette in scena un gran numero di personaggi e di riferimenti. Si va da Douglas Fair-

banks, che fu il primo a interpretare Zorro sullo schermo e suscitò l'interesse per il cinema del giovane Sergej, fino ad Antonio Banderas, l'ultimo a interpretare il celebre personaggio in un film anch'esso in parte girato a Tetlapayac. Tra le altre apparizioni figurano Lev Trockij, Spencer Tracy, Serge Daney e Derek Jarman, impegnato a girare il suo *Imagining October* a Mosca con Peter Wollen poco prima dell'inizio della perestrojka gorbacioviana.

Ian Christie

Sergei Eisenstein spent six frustrating months in Hollywood in 1930, during which all his projects were vetoed, despite the lavish promises that had brought the director of Battleship Potemkin to California. As he discovered, being world-famous cut little ice with Paramount Pictures. So what were he and his comrades Alexandrov and Tisse to do? Making a revolutionary epic in Mexico, with the

freedom of sympathetic private funding, must have seemed a brilliant escape route. But the Mexican adventure proved even more frustrating than Hollywood, despite producing many hours of footage, which miraculously survived both the producer's and Stalin's efforts to stifle Eisenstein's vision.

In 2012, I managed to visit and film Hacienda Tetlapayac, where Eisenstein spent much of 1931, frantically reading and writing, while shooting amid the giant maguey plants that produce the alcoholic drink pulque. Unexpectedly, Tetlapayac remains just as it appears in Eisenstein and Tissé's footage, having served as a location for a surprising range of films, including several Mexican telenovelas. Indeed, we were only able to piece together the hacienda's filmic biography long after my visit. And that experience mirrors the current state of Eisenstein scholarship, with researchers still making discoveries like archaeol-

ogists among the vast legacy of his manuscripts and drawings.

Our film draws on these, following some of the idiosyncratic twists and turns in Eisenstein's memoir *Beyond the Stars*. Like this, it has a large cast of characters and references that runs from Douglas Fairbanks as the first screen Zorro, stirring the young Sergei's interest in cinema, up to Antonio Banderas as his most recent incarnation, also part-filmed at Tetlapayac. Others guest appearances include Leon Trotsky, Spencer Tracy, Serge Daney and Derek Jarman, filming his *Imagining October in Moscow* with Peter Wollen, just before the start of Gorbachev's perestroika.

Ian Christie



Cinéma Laïka

CINÉMA LAÏKA

Finlandia-Francia, 2023

Regia: Veljko Vidak

■ Scen.: Emmanuelle Felce, Veljko Vidak. F.: Veljko Vidak. M.: Veljko Vidak. Int.: Aki Kaurismäki, Nuppu Koivu, Simon Al-Bazoon, Maustetyöt, Herra Ylppö. Mus.: Emmanuelle Felce, Tomi Leino. Int.: Aki Kaurismäki, Simon Al-Bazoon, Herra Ylppö, Nuppu Koivu, Maustetyöt. Prod.: Emmanuelle Felce, Sylvie Pialat per 43° Parallèle Productions, Les Films du Worso ■ DCP. D.: 81'. Col. Versione finlandese, francese e inglese con sottotitoli inglesi / Finnish, French and English version with English subtitles ■ Da: 43° Parallèle Productions e Les Films du Worso

Quando ho saputo che Aki Kaurismäki stava costruendo la prima sala cinematografica di Karkkila, in Finlandia, in un momento in cui la tendenza era quella di chiudere le sale, ho deciso di documentare l'ambiziosa iniziativa. Mentre mi recavo a Karkkila riflettevo sulla domanda di André Bazin, "Che cosa è il cinema?", trasformandola in "Che cosa è una sala cinematografica, e che cosa può offrire alle persone?".

Sul posto ho scoperto che Aki e la sua piccola squadra di operai stavano

costruendo il cinema con le loro mani, riciclando legno, metallo, mobili. Ho percepito l'entusiasmo degli abitanti, che vedevano il cinema come una trasformazione della loro cittadina.

Durante la costruzione della sala il cinema è diventato il tema di conversazione principale e quasi esclusivo: la città sembrava respirare al ritmo dei lavori di costruzione. Lo spazio che stava nascendo si trasformava, gradualmente diventando il nuovo cuore della città. Nelle vicinanze, il cuore metallico delle vecchie fucine risuonava giorno e notte, ricordandoci che la città era stata costruita intorno alla ferriera. [...]

La magia del cinema sta nel suo potere di trasformare la realtà e creare ricordi fittizi. Quando la realtà incontra la finzione iniziamo a percepire la realtà attraverso questo nuovo filtro trasparente. Quando scopriamo un luogo per la prima volta abbiamo la sensazione di averlo già visitato grazie al cinema, che diventa una sorta di guida, un punto di riferimento, un contesto.

Permeati dalle opere di Aki Kaurismäki, i personaggi che abbiamo incontrato in Finlandia recavano l'impronta dei suoi film. Ci è sembrato che uscissero dalla finzione mentre noi ci entravamo. Così, trascorrendo quasi

un anno a Karkkila, anche noi siamo diventati personaggi di questa storia, e il film *Cinéma Laïka* è diventato una finzione della realtà.

Veljko Vidak

When I learned that Aki Kaurismäki was building the first movie theater in the town of Karkkila, Finland, I set out to follow this ambitious initiative at a time when the trend was leaning towards the closure of theaters. On my way to Karkkila, I reflected upon André Bazin's question, "What is Cinema?", transforming it into "What is a movie theater, and what can it offer people?"

On-site, I discovered how Aki and his small team of workers were handcrafting this cinema, using recycled wood, metal, and furniture. I sensed the enthusiasm of the locals, who saw this cinema as a transformation of their town.

During the construction of the movie theater, cinema became the main and almost exclusive topic of local conversations. The entire town was breathing in rhythm with the progress of the construction work. This emerging space was gradually becoming the new heart of the town. Nearby, the metallic heart of the old forges resonated day and night, reminding us that the town was built around this factory...

The magic of cinema lies in its power to transform reality and create fictional memories. When reality meets fiction, we begin to perceive the reality through this new transparent filter. When discovering a place for the very first time, we have the sensation of having already visited it thanks to cinema, which becomes a kind of guide, a point of reference, a context.

*Imbued by Aki Kaurismäki's films, the characters we encountered in Finland bore the imprint of his movies. We felt as if they were emerging from fiction as we entered it. And so, by living for almost a year in this small town, we also became characters in this fiction, and the film *Cinéma Laïka* has become a fiction of reality.*

Veljko Vidak

DOROTHY ARZNER, UNE PIONNIÈRE À HOLLYWOOD

Francia, 2023 Regia: Clara Kuperberg, Julia Kuperberg

■ T. int.: *Dorothy Arzner: Pioneer, Queer, Feminist*. Scen.: Clara Kuperberg, Julia Kuperberg. Int.: Tony Maietta, Shelley Stamp, Emily Carman. Prod.: Clara Kuperberg, Julia Kuperberg ■ DCP. D.: 53'. Bn e Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Wichita Films

Dorothy Arzner inizia la sua carriera come montatrice prima di passare alla regia negli anni Venti, quando il sonoro non ha ancora messo Hollywood in subbuglio, facendo uscire di scena molti cineasti. Il famoso codice di censura Hays non esiste ancora, il sesso e il corpo hanno vita facile sullo schermo e gli argomenti tabù non fanno paura ai registi e agli sceneggiatori. Vera pioniera del femminismo senza averlo mai rivendicato, Arzner ha creato essenzialmente personaggi femminili, eroine atipiche e moderne spesso pronte a tutto pur di sottrarsi al loro destino prestabilito. I suoi film sono spesso manifesti contro il matrimonio, contro l'eterosessualità, contro la do-



Dorothy Arzner, una pionnière à Hollywood

minazione sessuale degli uomini sulle donne, contro lo “sguardo maschile” (*male gaze*) prima ancora che l'espressione sia stata coniata.

Arzner lavorò in un sistema patriarcale, quello dei *mogul* americani che facevano il bello e il cattivo tempo a Hollywood, ma si vestiva come un uomo e non nascose mai la propria omosessualità in un'epoca in cui era quasi inconcepibile. Unica regista donna a Hollywood dal 1927 al 1943,

con oltre sedici film al suo attivo, come molte donne di quell'epoca è stata completamente dimenticata. Francis Ford Coppola la cita come suo mentore quando era studente alla UCLA e Jodie Foster si impegna da anni per il restauro dei suoi film, ma gli unici omaggi a lei dedicati si devono a iniziative svoltesi in Francia e in Spagna. Hollywood ha dimenticato da molto tempo questa pioniera del cinema.

Clara e Julia Kuperberg

Dorothy Arzner began her career as an editor before moving into directing in the 1920s, when talkies had yet to disrupt Hollywood and see off a good many filmmakers. Censorship rules – the famous Hays Code – had not come in yet; sex and bodies enjoyed free rein on screen. Even the biggest taboos didn't faze directors and scriptwriters. A veritable feminist pioneer who never laid claim to that label, she created predominantly female characters: atypical, modern heroines, prepared to do anything to renounce their predetermined destiny. Her films were often manifestos against marriage, against heterosexuality, against male sexual domination over women, against the male gaze before that term even existed.

Arzner worked in a patriarchal system in which the American moguls called the shots in Hollywood. But she dressed as a man, openly asserting her homosexuality at a time when that was virtually unheard of and she was the only female director in Hollywood between 1927 and 1943, with more than 16 films to her name. Like many women of the time, she fell into obscurity. Francis Ford Coppola cited her as his mentor while studying at UCLA, and Jodie Foster was moved in recent years to restore Arzner films. Yet the only tributes celebrated in her honour were in France and Spain. This pioneer of the cinema is long-forgotten in Hollywood.

Clara and Julia Kuperberg

LILA

USA, 2023 Regia: Daniel Bird

■ M.: Eszter Málnási. F.: Fabienne Roussignol. Prod.: Joe Walker ■ DCP.
D.: 10'. Versione inglese / English version
■ Da: Phantom Twin

Lila Biro è un personaggio straordinario: ha conosciuto Rossellini in India, ha svolto un ruolo fondamentale nel montaggio di opere cruciali della nouvelle vague ed è stata stretta collaboratrice del pittore ungherese



Lila

esule Atila Biro. Per me, però, è anche la testimone chiave di un crimine commesso contro la grammatica cinematografica: il *jump cut*. Lo stile di montaggio di *Fino all'ultimo respiro* di Jean-Luc Godard è oggi leggendario, ma mi sono sempre chiesto come dovesse essere trovarsi in sala di montaggio quando fu compiuta quella scelta rivoluzionaria. Grazie a *Lila*, quel momento rivive in tutta la sua intensità.

Daniel Bird

Lila Biro is a remarkable character who witnessed Rossellini in India, played a key role in the cutting of key titles of the French New Wave, and was a close collaborator of the Hungarian émigré painter, Atila Biro. For me, however, she's also the star witness in a crime against film grammar: the jump cut. The editing style of Jean-Luc Godard's Breathless is now legendary, but I've always wondered what it must have been like in the cutting room when that revolutionary editorial decision was made. Thanks to Lila, that moment is vividly brought to life.

Daniel Bird

MONICA IN THE SOUTH SEAS

Finlandia, 2023

Regia: Sami van Ingen, Mika Taanila

■ Scen.: Sami van Ingen, Mika Taanila.
M.: Mika Taanila con Sami van Ingen. Int.: Monica Flaherty, Ricky Leacock, Sarah Hudson, Le'iataualesa Vaiao Ala'ilima, Pe'a Taule'ale'ausumai, Fa'agase Su'a-Filo. Prod.: Jussi Eerola per Elokuvayhtiö Testifilmi Oy ■ DCP. D.: 72'. Bn e Col. Versione inglese e samoana con sottotitoli inglesi / English and Samoan version with English subtitles ■ Da: Testifilms

Diretto da Robert e Frances Flaherty, il muto *Moana* (1926) descriveva la vita di una piccola comunità, un tempo considerata primitiva dagli Occidentali, su una paradisiaca isola del Pacifico. Nel nostro film la figlia più giovane di Flaherty, Monica, torna cinquant'anni dopo nei luoghi della sua infanzia per cercare di capire cos'era successo all'epoca, costruendo la perfetta colonna sonora per il controverso classico dei suoi genitori.

Il nostro punto di partenza per la realizzazione di *Monica in the South Seas* è stato il ritrovamento di materia-

li d'archivio in gran parte sconosciuti relativi al progetto di colonna sonora di Monica Flaherty, a cui Sami van Ingen ha avuto accesso esclusivo dopo la scomparsa di Monica nel 2008.

La nostra intenzione è stata fin dall'inizio quella di usare unicamente materiali d'archivio per raccontare come Monica si buttò a capofitto nel suo caotico progetto, rivisitando e fantasticando il proprio passato fino a creare una straordinaria versione sonora del film dei suoi genitori.

Attraverso il progetto di Monica Flaherty vediamo come la realtà ricordata sia catturata ed essenzialmente compresa per mezzo delle innovazioni tecnologiche: soffermandosi su vecchie fotografie, visionando spezzoni di film per portare a galla dettagli, registrando la propria voce su decine di cassette durante il lavoro.

Il materiale copre un periodo compreso tra gli anni Venti e i primi anni Ottanta, evidenziando cambiamenti tangibili nelle modalità di rappresentazione e negli atteggiamenti verso la nostalgia e l'esotismo, problematiche che si sono costantemente evolute nelle riflessioni sul cinema documentario.

Il fatto che a fare da sfondo a *Monica in the South Seas* ci fosse una pietra miliare del cinema documentario ci ha permesso di creare un'interazione dinamica tra la storia del cinema in divenire, le domande sempre attuali sulla veridicità del documentario e l'ossessiva ricostruzione da parte di Monica Flaherty del paradiso della sua infanzia.

Sami van Ingen, Mika Taanila

Directed by Robert and Frances Flaherty, the silent film Moana (1926) depicted the life of a village community once considered primitive by Westerners on a paradise island in the Pacific. In our film, Flaherty's youngest daughter Monica returns to the scene of her early childhood 50 years later with the intention of trying to understand what had happened at the time – by building the perfect soundtrack for her parents' controversial classic.



Monica in the South Seas

The starting point for us making Monica in the South Seas was a discovery of a largely unseen body of archival material relating to Monica Flaherty's soundtrack project, to which Sami van

Ingen was granted exclusive access to after Monica passed away in 2008.

Our intention from the start was to use solely archival material to tell the story of how Monica dived head-first into



Renoir, Vigo, Grémillon – Les Éclaireurs de l'ombre

her chaotic project. How she revisited and daydreamed her own past while doing so and how she succeeded in creating, in the end, an astounding sound version to her parents' silent film.

Through Monica Flaherty's project we see how remembered reality is captured and essentially understood through technological innovations: reminiscing over old photographs, showing film clips to trigger details, recording one's own voice on dozens of cassettes while working.

The material dates from the 1920s to the early 1980s, bringing to the forefront perceptible changes in methods of representation, attitudes towards nostalgia and exoticism of the other, questions that have constantly evolved in the discourse around documentary filmmaking.

Having a seminal documentary classic as a backdrop for Monica in the South Seas has enabled us to create a dynamic intercourse between film history in the making, timeless questions about the

truthfulness of documentary film and Monica Flaherty's obsessive reconstruction of her childhood paradise.

Sami van Ingen, Mika Taanila

RENOIR, VIGO, GRÉMILLON - LES ÉCLAIREURS DE L'OMBRE

Francia, 2023 Regia: Alain Agat

■ Scen., F.: Alain Agat. M.: Matthieu Augustin. Mus.: Dominique Légitimus. Prod.: Sébastien Tézé per Les Films d'un Jour ■ DCP. D.: 52'. Bn e Col. Versione francese / French version ■ Da: Les Films d'un jour

La grande illusione, Boudu salvato dalle acque, La Petite Lise, Toni, Dainah la métisse, L'Atalante... Questi capolavori degli anni Trenta segnano gli inizi del cinema parlato ma anche l'apogeo

di una retorica coloniale che designava le popolazioni nere come naturalmente e quindi socialmente inferiori alle popolazioni bianche. In questi film i tre registi, Renoir, Vigo e Grémillon, non si conformano alla visione semplicistica dell'epoca. I personaggi neri, siano essi principali, secondari o semplici comparse, rientrano in una visione in qualche modo controcorrente, che va oltre la semplice contrapposizione 'coloniale' tra bianchi e neri.

Dallo studio della rappresentazione dei personaggi neri nella pittura fino all'iconografia popolare su cui poggia la retorica dell'Esposizione coloniale internazionale del 1931, il più grande evento di questi inizi del Ventesimo secolo, Alain Agat fissa il contesto razzista dell'epoca per meglio mostrare come i tre registi se ne siano allontanati.

Jean Renoir, per esempio, in *Boudu salvato dalle acque* rovescia la contrapposizione sociale generalmente utiliz-

zata dal cinema degli anni Trenta. [...] Lo spettatore contemporaneo avrebbe potuto trovare irrilevante questo aspetto se il regista non fosse stato in grado di farci notare che si tratta di un marchio di fabbrica del metodo Renoir, al servizio dell'immagine positiva delle popolazioni nere. Jean Vigo e Jean Grémillon diedero, l'uno con la poesia e l'altro con la musica, un'altra lettura delle popolazioni nere grazie ad altri dispositivi, descritti anch'essi con precisione in questo documentario.

Il nuovo sguardo di Alain Agat su queste opere dell'epoca d'oro del cinema francese è inaspettatamente arricchito da scene censurate, tagliate e mai montate che sono state ritrovate per questo film. Possiamo così scoprire una scena de *La Petite Lise* di Jean Grémillon che ritrae coppie miste (uomini neri e donne bianche) durante un ballo "negro", per usare il termine dell'epoca. La scena fu probabilmente vista come un palese attacco alla retorica di un'esposizione coloniale che avrebbe aperto le sue porte cinque mesi dopo e alla quale avrebbe peraltro partecipato il produttore del film. È solo uno dei tanti esempi di una storia del cinema francese che con questo documentario ci offre nuove pagine da scoprire.

The Grand Illusion, Boudu Saved from Drowning, Little Lise, Toni, Daïnah la métisse, L'Atalante... *These masterpieces of the 1930s mark the beginning of talkies, as well as the apex of the colonial discourse designating black populations as naturally, and subsequently socially, inferior to white populations. In these films, the three directors, Renoir, Vigo and Grémillon do not conform to the simplistic vision of the period. Black actors, whether playing main characters, secondary roles or mere extras, reveal a perspective at a counter-current, transcending the simple "colonial" opposition between blacks and whites.*

Through his study of the representation of black people in painting through to the popular iconography conveyed in

the discourse of the 1931 International Colonial Exhibition (the largest event of the early 20th century), Alain Agat outlines the racist framework of the era in order to clearly demonstrate the extent to which the three directors distance themselves from it.

For example, Jean Renoir's Boudu Saved from Drowning reverses the social opposition generally used by the cinema of the 1930s... It might have gone unnoticed by the contemporary viewer if the director had not thought to signal it a trademark of the "Renoir method", promoting the positive image of black people. Jean Vigo and Jean Grémillon, with poetry and music respectively, allowed for alternative readings of black populations through other devices, also accurately described in this documentary.

Alain Agat's new insight into these works from the golden age of French cinema is further enhanced by scenes that were censored, cut, never edited and found for this film. We can witness a scene from Jean Grémillon's Little Lise, in which interracial couples (black men and white women) dance at a "negro" ball, the term used at the time, in a way that is no doubt a blatant affront to the discourse of a colonial exhibition that would open its doors five months later, and that would include, incidentally, the participation of the film's producer. It is one of the many examples of a history of French cinema which, thanks to this documentary, offers us new pages to discover.

SCALA!!! Or, the incredibly strange rise and fall of the world's wildest cinema and how it influenced a mixed-up generation of weirdos and misfits

Regno Unito, 2023

Regia: Ali Catterall, Jane Giles

■ Scen.: Ali Catterall, Jane Giles. F.: Sarah Appleton. M.: Edward Mills. Scgf.: Andrew Starke. Mus.: Barry Adamson. Int.: John

Waters, Caroline Catz, Ben Wheatley, Ralph Brown, Mary Harron, Adam Buxton, Peter Strickland, Beeban Kidron, Isaac Julien, Stewart Lee. Prod.: Alan Marke, Jim Reid, Andrew Starke ■ DCP. Bn e Col. D.: 96'. Versione inglese / *English version*
■ Da: Fifty Foot Woman Ltd

Lo Scala era magico, era come entrare in un club, un club segretissimo come una banda di motociclisti o cose del genere. Che è un gran bel modo di andare al cinema.

John Waters

Questo documentario divertente e, in fin dei conti, commovente racconta i tumultuosi retroscena dello Scala, il leggendario cinema londinese, dal 1978 al 1993.

Durante gli anni post-punk, pre-digitali e politicamente turbolenti del governo Thatcher lo Scala ispirò una generazione con la sua programmazione di oltre 4000 titoli che spaziavano dai grandi classici alla *sexploitation*, dall'horror ai film di Kung fu e LGBTQ+, in doppie proiezioni che cambiavano tutti i giorni e maratone notturne. Copie malconce in 35mm e 16mm di film di Pasolini, Walerian Borowczyk, Russ Meyer, Derek Jarman e David Lynch formavano il cuore pulsante del programma mensile dello Scala, oltre a titoli che si spingevano ancora più in là, superando i limiti del gusto e delle convenzioni.

Cinema cavernoso e fatiscente popolato da gatti, che rimbombava al passaggio dei treni della vicina metropolitana, lo Scala faceva parlare di sé per il caos che regnava fuori dello schermo. Implose infine in una tempesta perfetta fatta di recessione, nuove tecnologie, cambiamenti come l'avvento delle videocassette, più una disastrosa causa legale... Ma che patri-monio ci ha lasciato!

Filmati d'archivio, spezzoni strabilianti e le testimonianze di spettatori poi divenuti famosi registi, musicisti, scrittori, artisti, attori e attivisti si mescolano in una dichiarazione



Scala!!!

d'amore universale alla capacità del cinema di ispirare giovani menti sensibili creando un senso di comunità tra outsider.

The Scala had magic; it was like joining a club, a very secret club like a biker gang or something. It's like they were a country club for criminals and lunatics and people that were high. Which is a good way to see movies.

John Waters

This entertaining and ultimately moving documentary tells the riotous inside story of London's legendary Scala cinema from 1978 to 1993.

During Britain's politically turbulent post-punk and pre-digital Thatcher years, the Scala inspired a generation with its repertory programme of over 4000 titles, ranging from high-art classics to sexploitation, horror, Kung Fu and LGBTQ+ in daily-changing double

bills and all-nighters. Battered 35mm and 16mm prints of films by Pasolini, Walerian Borowczyk, Russ Meyer, Derek Jarman and David Lynch formed the beating heart of the Scala's monthly programme alongside others that pushed even further at the boundaries of taste and convention.

A cavernous, crumbling picture palace populated by resident cats and reverberating with the rumbling of the underground train lines below, the Scala became infamous for the mayhem that happened off-screen. It finally imploded in a perfect storm of recession, technical changes and challenges including the growth of home video, plus a ruinous lawsuit... But what a legacy!

Archive footage, eye-popping movie clips and the testimonies of the Scala's audience members who went on to become famous filmmakers, musicians, writers, artists, actors and activists, combine in this universal shout-out to the power of cinemas to inspire impressionable young minds and create a sense of community among outsiders.

VIVA VARDA!

Francia, 2023

Regia: Pierre-Henri Gibert

■ F.: Nicolas Duchêne, Denis Gaubert.

M.: Pierre-Henri Gibert. Mus.: Arnaud Guillemant. Prod.: Cinétévé ■ DCP. D.: 67'.

Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles

■ Da: MK2

Regista fondamentale del dopoguerra, iniziatrice della nouvelle vague, celebrata in vita a Hollywood come una rockstar, Agnès Varda è una fonte d'ispirazione per tutta una nuova generazione di cineasti.

Con film come *Cleo dalle 5 alle 7*, *Il verde prato dell'amore*, *Senza tetto né legge*, *La vita è un raccolto*, ha proposto un'opera eccentrica, aperta al mondo, sensibile ai più fragili, spesso bizzarra. Sempre in sintonia con il suo tempo,

ha finito per dare uno scossone al cinema stesso, rifiutandosi di ridurlo alla pura finzione o ai soli lungometraggi.

Agnès Varda si è affermata come donna libera, costantemente imprevedibile, tanto spiazzante nel suo percorso quanto seducente nella sua combattività, nel suo coraggio di andare fino in fondo ai suoi desideri, per quanto sconcertante possa essere.

Agnès Varda si è molto raccontata da sola, assicurandosi così il monopolio della narrazione sul suo lavoro, riscrivendo la sua storia e affinando la sua leggenda. E se, al di là dei racconti ufficiali, la realtà fosse ancora più straordinaria? È l'ipotesi che ha guidato questo ritratto in cui, per la prima volta, non è Agnès Varda a raccontare la propria storia ma le persone a lei vicine, i collaboratori e i colleghi cineasti, come i figli Rosalie Varda e Mathieu Demy ma anche Sandrine Bonnaire, Patricia Mazuy, Audrey Diwan e Atom Egoyan.

Grazie a numerosi materiali d'archivio, molti dei quali inediti, il film ripercorre un destino straordinario che suscita ammirazione. Perché Agnès Varda ha fatto film, ma la sua opera più grande è stata lei stessa. La sua vita è un romanzo. Agnès Varda ha vissuto con una libertà eccezionale, rifiutando di sottomettersi al ruolo sociale assegnato alle ragazze, a quello che dice la gente, alle buone maniere, alla morale, ai rapporti di forza della società, alla logica commerciale.

Ma è soprattutto la storia di una donna che si interessa solo al presente, che fiorisce in un moto perpetuo sempre in sintonia con i tempi, dei quali – che si tratti della Francia o degli Stati Uniti – la sua opera è uno specchio affascinante, che ha fatto di lei un'artista popolare di generazione in generazione.

A leading postwar director, an initiator of the New Wave, hailed during her lifetime as a rock star in Hollywood, Agnès Varda has become a source of inspiration for a whole new generation of filmmakers.



Viva Varda!

With works such as Cléo from 5 to 7, Le Bonheur, Vagabond, The Gleaners and I, she created an oeuvre that is offbeat, open towards the world, sensitive to the most vulnerable, and often eccentric. Always in tune with the times, she shook up cinema itself, which she refused to reduce to pure fiction or only feature films.

Agnès Varda established herself as a free woman, constantly unpredictable, at once perplexing in her trajectory and appealing in her tenacity, her courage, carrying her desire to the limit – however disconcerting.

Agnès Varda spoke a great deal about herself, thus ensuring a monopoly of the narrative on her own work, rewriting her story and refining her legacy. And what if, beyond these official accounts, the reality was even more extraordinary? This conviction has fuelled the impetus of this portrait in which for the first time, instead of Agnès Varda recounting her own life, the story is told by her

close friends, collaborators and fellow filmmakers, including her children Rosalie Varda and Mathieu Demy, as well as Sandrine Bonnaire, Patricia Mazuy, Audrey Diwan and Atom Egoyan.

Thanks to extensive archive material, much of which has never been seen before, the film traces her extraordinary destiny, which one cannot but admire.

For Agnès Varda indeed made films, but her greatest achievement was herself. Her life was a novel... Agnès Varda led her life with unbridled freedom, refusing to submit to the social roles assigned to girls, to what people say, to decorum, to morals, to societal power relations or to commercial logic.

Above all, the film tells the story of a woman who is only interested in the present, who thrives in perpetual movement, in constant step with the times, whose work is a fascinating mirror of both France and the United States, making her a universally loved artist from generation to generation.





LA MACCHINA DELLO SPAZIO

The Space Machine

TEINOSUKE KINUGASA: DALL'OMBRA ALLA LUCE

*Teinosuke Kinugasa:
From Shadow to Light*

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Alexander Jacoby** e **Johan Nordström**
Co-organizzatore / Co-organiser **National Film Archive of Japan**



Nonostante la sua fama, Teinosuke Kinugasa (1896-1982) si trova in un rapporto paradossale con la cinefilia internazionale. *Jujiro* (*Incroci*, 1928) è stato uno dei primi film giapponesi a essere proiettati in Occidente, *Jigokumon* (*La porta dell'inferno*, 1953) si è aggiudicato la Palma d'Oro a Cannes quando il cinema nipponico ha iniziato a conquistare un più vasto pubblico internazionale e, dopo la sua riscoperta negli anni Settanta, *Kurutta ichipeiji* (*Una pagina di follia*, 1926) è stato considerato un capolavoro dell'avanguardia. Eppure l'intera produzione di Kinugasa, che abbraccia più di quattro decenni con oltre cento film di una ricca varietà di generi, è ancora poco conosciuta all'estero.

Kinugasa entrò nell'industria cinematografica come attore specializzato in ruoli femminili (*onnagata*) in un'epoca in cui questi venivano ancora interpretati da uomini. Il dettaglio biografico riveste un particolare interesse alla luce di *Yukinojo henge* (*La vendetta di un attore*, 1935), il cui protagonista è un *onnagata* del teatro kabuki. All'inizio degli anni Venti, quando le case di produzione introdussero le attrici, Kinugasa iniziò la sua carriera di regista. Durante l'epoca del muto lavorò alla Makino Pro, la compagnia fondata dal pionieristico regista Shozo Makino, oltre a produrre autonomamente (seppure con il parziale finanziamento della Shochiku) i propri muti sperimentali, *Kurutta ichipeiji* e *Jujiro*. Lavorò poi in successione presso tre delle principali case di produzione giapponesi, Shochiku, Toho e Daiei, realizzando film commerciali che ottennero, nei casi migliori, prestigio critico e buoni incassi.

L'opera di Kinugasa spazia da raffinati adattamenti letterari a film sulle arti sceniche fino a inconsuete pellicole in costume che rinunciano in larga parte all'azione violenta in favore di una sofisticata analisi storica e d'intensi drammi personali. Scrisse, da solo o in collaborazione, quasi tutti i suoi film; Akinari Suzuki, suo collega alla Daiei, disse che "le sceneggiature di Kinugasa non erano congegnate dalla mente di uno sceneggiatore ma visualizzate con gli occhi di un regista". Secondo un altro collega alla Daiei, lo sceneggiatore Kazuo Funahashi, Kinugasa era solito mimare le immagini che inventava mentre i suoi collaboratori "tentavano disperatamente di riportare tutto su carta". Come s'intuisce da questi aneddoti, che si cimentasse nell'espressionismo monocromatico o nell'uso pittorico del colore, Kinugasa era un autore creativo e visionario. Per la critica giapponese era anche il maestro del primo piano, come Mizoguchi era quello del campo lungo. E fu un abile regista d'attori, che coltivò lunghe collaborazioni con alcune delle più grandi star giapponesi, come Chojiro Hayashi (poi Kazuo Hasegawa) e Fujiko Yamamoto.

Questa retrospettiva, che attinge a restauri recenti e a copie d'epoca, alterna classici del muto e opere dimenticate dell'epoca sonora, facendo emergere una parte importante dell'opera di Kinugasa dalle ombre della storia del cinema.

Alexander Jacoby e Johan Nordström

The distinguished director Teinosuke Kinugasa (1896-1982) stands in a paradoxical relationship to international cinephilia. Jujiro (Crossways, 1928) was one of the first Japanese films ever to be screened in the West, and Jigokumon (Gate of Hell, 1953) scooped the Palme d'Or at Cannes as Japan's cinema won a broader global audience. Kurutta ichipeiji (A Page of Madness, 1926) was hailed as an avant-garde masterpiece after its rediscovery in the 1970s. Yet Kinugasa's wider oeuvre, which spanned more than four decades and comprised more than 100 films, in a rich variety of genres, is still barely known abroad.

Kinugasa entered the film industry as an actor – a female impersonator (onnagata) at a time when women's roles were still played by men. This biographical fact has particular interest in the light of Yukinojo henge (An Actor's Revenge, 1935), the protagonist of which is an onnagata in the kabuki theatre. In the early 1920s, as studios moved towards the use of actresses, Kinugasa began his directorial career. During the silent era he worked at Makino Pro, the company established by pioneering filmmaker Shozo Makino, as well as producing his experimental silent films, Kurutta ichipeiji and Jujiro, independently (albeit with some support from Shochiku). Thereafter he worked successively at three of Japan's major film studios, Shochiku, Toho and Daiei, crafting mainstream films which achieved, at their best, critical prestige as well as commercial success.

Kinugasa's work ranges from high-quality literary adaptations, to films about the performing arts, to unusual period dramas that largely eschew violent action in favour of sophisticated historical analysis and intense personal drama. He was an auteur who scripted or co-scripted almost all his own films; his Daiei colleague Akinari Suzuki claimed that "Kinugasa's scripts were not thought out in the mind by a scriptwriter, but visualised in the eyes of a director". According to another Daiei colleague, screenwriter Kazuo Funahashi, he would physically act out the images he envisaged while his collaborators "desperately tried to commit it all to paper". As such anecdotes suggest, Kinugasa was an imaginative stylist, whether essaying monochrome expressionism or colour pictorialism. For Japanese critics, he is the master of closeups, as Mizoguchi is the master of long shot. He was also a skilled director of actors, who maintained longstanding collaborations with some of Japan's greatest stars, including Chojiro Hayashi (later Kazuo Hasegawa) and Fujiko Yamamoto.

Drawing on recent restorations as well as vintage prints, this retrospective will balance the silent classics with neglected works from the sound era, helping a significant body of work to emerge from the shadows of film history.

Alexander Jacoby and Johan Nordström

KURUTTA ICHIPEIJI

Giappone, 1926

Regia: Teinosuke Kinugasa

■ T. it.: *Una pagina di follia*. T. int.: *A Page of Madness*. Sog.: Yasunari Kawabata. Scen.: Yasunari Kawabata, Teinosuke Kinugasa, Minoru Inuzuka, Banko Sawada. F.: Kohei Sugiyama. Scgf.: Chiyo Ozaki, Kasaku Hayashi. Int.: Masao Inoue (inserviente), Yoshie Nakagawa (sua moglie), Ayako Iijima (sua figlia), Hiroshi Nemoto (giovane uomo), Misao Seki (dottore), Minoru Takase (primo pazzo), Kyosuke Takamatsu (secondo pazzo), Tsuboi Tetsu (terzo pazzo), Eiko Minami (danzatrice), Shintaro Takiguchi (ragazzo). Prod.: Kinugasa Eiga Renmei ■ 35mm. L.: 1617 m. D.: 79' a 18 f/s. Col. (imbibito / *tinted*) ■ Da: National Film Archive of Japan ■ Restaurato nel 2021 da National Film Archive of Japan presso il laboratorio Osaka Production Center, Imagica Entertainment Media Services, Inc. / Restored in 2021 by National Film Archive of Japan at Osaka Production Center, Imagica Entertainment Media Services, Inc.

Il film più celebre di Kinugasa è un classico dell'avanguardia che segnò un'eccezione nella carriera del regista, che aveva già diretto più di trenta film narrativi commerciali, oggi quasi tutti perduti. Lo stesso *Kurutta ichipeiji* è sopravvissuto per caso; Kinugasa ne riscoprì la copia 35mm originale nel 1971 nel suo deposito. Da allora il film è stato visto soltanto in copie in bianco e nero. Questo restauro ricrea l'imbibizione blu della versione originale.

Nella sua autobiografia Kinugasa scrisse che *Kurutta ichipeiji* fu girato per soddisfare "il forte impulso a creare per una volta il tipo di film che volevo, libero da ogni controllo". Prodotto in autonomia, seppure con un sostegno finanziario della Shochiku che concesse anche l'utilizzo del suo teatro di posa a Kyoto, *Kurutta ichipeiji* si basava su un soggetto dell'acclamato romanzo di Yasunari Kawabata (1899-1972), che nel 1968 avrebbe vinto il premio

Nobel per la letteratura. Nel 1926 Kawabata era un talento emergente; esordì con il racconto *La danzatrice di Izu (Izu no odoriko)*, uscito a puntate quello stesso anno. La storia di *Kurutta ichipeiji*, in cui un uomo tormentato dai sensi di colpa accetta di lavorare come inserviente in un manicomio per stare vicino alla moglie impazzita, fu il frutto della sua collaborazione con un team di sceneggiatori.

Nel contesto di un cinema giapponese ancora sostanzialmente votato alla linearità narrativa e alle forme popolari, *Kurutta ichipeiji* era un'opera rivoluzionaria. Analogamente a Kammerspiel tedeschi come *Scherben* (1921) e *Sylvester* (1923) di Lupu Pick e *L'ultima risata* (1924) di F.W. Murnau, rinunciava alle didascalie affidando la narrazione esclusivamente alle immagini. Più radicalmente di quei precursori, le cui trame erano relativamente semplici e lineari, optava per un approccio profondamente ambiguo, al limite della leggibilità. A proposito del film, Aaron Gerow parla di uno "sdoppiamento di passato e presente, realtà e illusione" che spesso rende complicato per lo spettatore distinguere tra elementi soggettivi e oggettivi.

Kurutta ichipeiji fu acclamato come pietra miliare del cinema giapponese. Il recensore di "Kinema Junpo" Akira Iwasaki lo definì "il primo film nato in Giappone ad avere le caratteristiche di un vero film" ed elogio una bellezza che "non è né teatrale, né romanzesca; è bellezza cinematografica". Junichiro Tanaka, sul quotidiano "Hochi Shinbun", lo proclamò la "guida più autorevole per viaggiare verso l'essenza futura del cinema".

L'obiettivo di questo restauro è stato quello di ricostruire la copia nitrato 35mm originale (imbibizione blu, 1617 metri) di *Kurutta ichipeiji* che Teinosuke Kinugasa rinvenne nel deposito di casa sua, a Kyoto, nel 1971. La versione sonora (1609 metri) che fu successivamente prodotta con la supervisione di Kinugasa non solo al-

terò la frequenza dei fotogrammi ma rimosse la colorazione blu. Entrambe sono state ripristinate, insieme a una parte mancante dei titoli di testa e alla porzione di immagine persa a causa della colonna suono.

Il restauro si è basato su due elementi: (1) un internegativo in bianco e nero creato quando fu ritrovata la copia nitrato, utilizzato per la porzione principale del film, e (2) un internegativo in bianco e nero ricavato nel 2002 dalla copia nitrato, utilizzato per ripristinare i titoli di testa tagliati dall'internegativo originale. La nuova copia ottenuta a partire da questi elementi è stata poi imbibita, e questa è stata la fase più impegnativa. L'azzurro dell'originale è stato ricreato avendo come punto di riferimento la colorazione dei margini della copia nitrato.

Alo Jöekalda

Kinugasa's most celebrated film is an avant-garde classic exceptional in his career. He had already directed more than 30 commercial narrative films, almost none of which survive today. Kurutta ichipeiji itself survived by chance; Kinugasa rediscovered the original 35mm print of the film in his shed in 1971. Since then, the film has only been seen in black and white copies. This restoration recreates the blue tinting of its original release.

In his autobiography, Kinugasa wrote that Kurutta ichipeiji was made to fulfill "the strong urge to make just once the kind of film I wanted to create free from anyone's control". Independently produced, albeit with some financial support from Shochiku and the use of their studio space in Kyoto, Kurutta ichipeiji was based on a premise by acclaimed novelist Yasunari Kawabata (1899-1972), who went on to win the Nobel Prize for Literature in 1968. In 1926 he was an emerging talent; his breakthrough novel, Izu no odoriko (The Izu Dancer), was serialised that same year. He collaborated with a team of screenwriters on this story about the guilt-ridden husband of a madwoman who takes a job as a janitor in an asylum to be near her.



Kurutta ichipeiji

In the context of a Japanese cinema still substantially committed to narrative transparency and popular forms, Kurutta ichipeiji was a revolutionary work. Like such German Kammerspiel films as Lupu Pick's Scherben (1921) and Sylvester (1923) and F.W. Murnau's Der letzte Mann (1924), it eschewed intertitles, relating its narrative through images alone. More radically than those precursors, whose stories are relatively simple and transparent, it opted for a profoundly ambiguous approach which hovers on the edge of legibility. Aaron Gerow writes of the film's "doubling of past and present, reality and illusion", which often makes it challenging for the viewer to distinguish between subjective and objective elements.

Kurutta ichipeiji was acclaimed as a landmark in Japanese cinema. In "Kinema Junpo", critic Akira Iwasaki hailed it as "the first filmlike film made in Japan", and celebrated a beauty that "is neither theatrical nor novelistic nor painterly; it is cinematic beauty". Jun'ichiro Tanaka, in the "Hochi Shinbun" newspaper, proclaimed it "the preeminent guidebook for the trip to cinema's future essence".

The aim of this restoration was to reconstruct the original 35mm nitrate print (blue tinting, 1,617 metres) of Kurutta ichipeiji that Teinosuke Kinugasa discovered in the storehouse of his Kyoto home in 1971. The sound version (1,609 metres) that was subsequently produced under Kinugasa's supervision not only altered the frame rate but also removed the blue tinting. These have now been restored along with the portion of the image lost due to the soundtrack and a missing part of the opening credits.

Two source elements were used for the restoration: (1) a black-and-white internegative created when the nitrate print was first discovered, used for the main portion of the film, and (2) a black-and-white internegative struck from the nitrate print in fiscal 2002, used to restore the cast credit cut from the original internegative. A new print was made from these elements and then manually tinted, which represented the biggest challenge. The pale blue of the original was recreated with the tinting on the edges of the nitrate print serving as the point of reference.

Alo Jöekalda

ONI AZAMI

Giappone, 1927

Regia: Teinosuke Kinugasa

[Il cardo del demonio] ■ T. int.: *Demon Thistle*. Sog.: Fred Niblo. Scen.: Taizo Fuyushima. F.: Kohei Sugiyama. Int.: Akiko Chihaya (Omitsu), Chojiro Hayashi (Reizaburo Namiki), Misao Seki (Kaemon Namiki), Tetsu Tsuboi (Tota), Ippei Soma (Genkuro no Tsuchibashi), Yoshie Nakagawa (Ohan), Kyosuke Takamatsu (Manko), Ayako Chiyoda (Onami no Yagenbori), Sonosuke Asaka (Heido no Yamazakura). Prod.: Kinugasa Eiga Renmei, Shochiku ■ DCP. D.: 14'. Bn. Didascalie serbo-croate / *Serbo-Croatian intertitles* ■ Da: National Film Archive of Japan ■ Restaurato nel 2021 da National Film Archive of Japan in collaborazione con Jugoslovenska Kinoteka a partire da un positivo nitrato 35mm conservato presso la Jugoslovenska Kinoteka / Restored in 2021 by National Film Archive of Japan in collaboration with Jugoslovenska Kinoteka from a 35mm nitrate positive print preserved by the Jugoslovenska Kinoteka

Come quasi tutti i film giapponesi di quel periodo, la maggior parte dei film commerciali girati da Kinugasa negli anni Venti è andata perduta. Va quindi celebrata anche una sopravvivenza frammentaria come quella di *Oni azami*, tanto più che il film segnò la prima tra le tante apparizioni della grande star Chojiro Hayashi (1908-1984) nei film di Kinugasa. Diciannovenne all'epoca delle riprese, Hayashi stava già emergendo come idolo del pubblico con una personalità divistica definita tanto dalla "dolcezza e persino vulnerabilità" quanto dall'abilità nel maneggiare la spada, come osserva Daisuke Miyao. Tra le sue altre collaborazioni con il regista vi furono *Yukinojo henge*, *Daibutsu kaigen* e *Jigokumon*. Negli ultimi due figurò con il suo vero nome, Kazuo Hasegawa, che tornò ad adottare dopo che, in un famigerato incidente, il suo volto fu sfregiato da un malvivente – il fatto



Oni azami

avvenne quando l'attore lasciò la Shochiku per la Toho nel 1937.

Il soggetto originale di *Oni azami* è accreditato all'americano Fred Niblo, il regista di *Sangue e arena* (1922) e *Ben-Hur* (1925). Deriva da *The Red Lily* (1924), un film pensato su misura per Ramón Novarro che aveva avuto grande successo in Giappone. Niblo aveva sia diretto che co-sceneggiato il melodramma incentrato su una giovane coppia fuggita a Parigi e caduta nel baratro del crimine e della prostituzione.

The vast majority of the commercial films made by Kinugasa in the 1920s have, like almost all Japanese films of the period, been lost. Even a fragmentary survival such as Oni azami is to be celebrated – the more so since the film marked the first of many appearances by popular star Chojiro Hayashi (1908-84) in Kinugasa films. Nineteen years old at the time of filming, Hayashi was already emerging as a matinee idol with a star persona that, as Daisuke Miyao notes, was defined as much by “sweetness and even vulnerability” as by swordsmanship. Among his other collaborations

with the director were Yukinojo henge, Daibutsu kaigen and Jigokumon. He made the latter two under his birth name of Kazuo Hasegawa, to which he reverted following a notorious incident in which his face was slashed by a gangster – this was after he left Shochiku for Toho in 1937.

The original story of Oni azami is credited to Fred Niblo, the American director of Blood and Sand (1922) and Ben-Hur (1925). It derives from The Red Lily (1924), a Ramón Novarro vehicle that had been a great success on its release in Japan. Niblo had both directed and co-scripted this melodrama about a young couple who fall into crime and prostitution after eloping to Paris.

JUJIRO

Giappone, 1928

Regia: Teinosuke Kinugasa

■ T. it.: *Incroci*. T. int.: *Crossways; Crossroads*. Scen.: Teinosuke Kinugasa. F.: Kohei Sugiyama. Scgf.: Yozo Tomonari. Int.: Junosuke Bando (Rikiya), Akiko Chihaya (sua sorella maggiore), Yukiko

Ogawa (donna del tiro con l'arco), Ippei Soma (uomo col manganello), Yoshie Nakagawa (vecchia mezzana), Misao Seki (vecchio inquilino), Teruko Nijo (donna scambiata), Myoichiro Ozawa (uomo litigioso). Prod.: Kinugasa Eiga Renmei, Shochiku ■ 35mm. L.: 1786 m. D.: 87' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: National Film Archive of Japan

Dopo *Kurutta ichipeiji*, Kinugasa tornò alla produzione commerciale convenzionale dirigendo diciannove film in altrettanti mesi. Si trattava per la maggior parte di *chanbara* (la versione giapponese dei film di cappa e spada). Il secondo dei suoi muti d'avanguardia, *Jujiro*, apparve subito dopo questa fase artigianale e fu paradossalmente descritto dallo stesso Kinugasa come un “*chanbara* senza duelli di spade”. Narrativamente più lineare di *Kurutta ichipeiji*, si svolge nei quartieri del piacere del distretto di Yoshiwara, a Edo (l'odierna Tokyo), e traccia la melodrammatica storia di un uomo che vive con la devota sorella e per amore di una cortigiana finisce accecato durante una lite con un rivale.

Dal punto di vista stilistico il film si distingue per un notevole uso espressionista della luce e dell'ombra, angoli di ripresa originali, rapide carrellate, dissolvenze e sovrimpressioni. John Gillett scrisse che “le strade violente e licenziose del distretto di Yoshiwara [...] possiedono un fulgore e una ricchezza sternberghiani”, mentre William O. Gardner afferma che Kinugasa “trova un appropriato equivalente storico della società consumistica moderna e della sua ‘fabbrica dei sogni’ cinematografica nel ‘mondo fluttuante’ (*ukiyo*) delle cortigiane e dei loro protettori nel Giappone del periodo Edo”.

Come per *Kurutta ichipeiji*, la sopravvivenza del film si deve a un caso fortunato. Dopo averlo completato, Kinugasa lasciò il Giappone per trascorrere due anni all'estero, visitando l'Europa e l'Unione Sovietica. *Jujiro* divenne così uno dei pochissimi film

giapponesi proiettati in Occidente prima della Seconda guerra mondiale: fu infatti presentato a Berlino, Parigi, New York e alla Film Society di Londra (nel gennaio 1930) ottenendo recensioni entusiastiche. La copia proiettata in Gran Bretagna, con didascalie inglesi, passò dalla Film Society al BFI, dove fu conservata, e ha fornito il materiale di partenza per la presente versione.

After completing Kurutta ichipeiji, Kinugasa returned to conventional commercial film production, directing 19 films in as many months. Most were chanbara (action-packed period films). The second of his avant-garde silent films, Jujiro, emerged in the wake of this artisan period, and was paradoxically described by Kinugasa himself as a "chanbara without swordfights". A more straightforward work in narrative terms than Kurutta ichipeiji, it unfolds in the pleasure quarters in the Yoshiwara district of Edo (today's Tokyo), and traces a melodramatic story about a young man living with his devoted sister who is blinded in a quarrel with a rival for the affections of a courtesan.

Stylistically the film is notable for a remarkable expressionist use of light and shadow, extravagant camera angles, rapid travelling shots, dissolves and superimpositions. John Gillett wrote that "the bawdy, violent streets of the Yoshiwara district... have a Sternberg-like shine and richness," while William O. Gardner claims that Kinugasa "discovers an apt historical parallel for modern consumer society and its cinematic 'dream factory' in the 'floating world' (ukiyo) of courtesans and their patrons in Edo Japan".

As with Kurutta ichipeiji, the film's survival is a matter of lucky chance. After completing the film, Kinugasa left Japan to spend two years abroad, visiting Europe and the Soviet Union. As a result, Jujiro became one of the very few Japanese films screened in the West before World War II, being shown to largely admiring reviews in Berlin, Paris, New York and, in January 1930, at the Film Society in London. The print screened in



Jujiro

Britain, with English intertitles, passed from the Film Society to the BFI, where it was preserved; it provided the source material for the present print.

YUKINOJO HENGE

Giappone, 1935

Regia: Teinosuke Kinugasa

[La vendetta di un attore] ■ T. int.: *An Actor's Revenge*. Sog.: dal romanzo omonimo (1935) di Otokichi Mikami. Scen.: Daisuke Ito, Teinosuke Kinugasa. F.: Kohei Sugiyama. Int.: Chojiro Hayashi (Yukinojo Nakamura / Yamitaro / madre di Yukinojo), Tokusaburo Arashi (Kikunojo Nakamura), Kokuten Kodo (Dobe Sansai), Akiko Chihaya (Namiji), Naoe Fushimi (Ohatsu), Yoshindo Yamaji (Kadokura Heima), Yasuro Shiga (Hiromiya), Kinnosuke Takamatsu (Nagasakiya), Komei Minami (Hamakawa), Ryoma Kusakabe (Yokoyama). Prod.: Shochiku ■ 35mm. D.: 97'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Shochiku

Un attore kabuki specializzato in ruoli femminili (*onnagata*) architetta un'elaborata vendetta contro i responsabili della morte dei suoi genitori. La versione più famosa di questa storia ha i colori esuberanti del film diretto da Kon Ichikawa nel 1963 che segna la trecentesima interpretazione del suo protagonista, Kazuo Hasegawa. Con il nome d'arte di Chojiro Hayashi, l'attore aveva recitato quasi trent'anni prima nella versione di Kinugasa, che godette di un grande successo commerciale ma fu raramente proiettata all'estero. Come nel remake, Hayashi (collaboratore abituale di Kinugasa) vi interpretava un doppio ruolo: l'*onnagata* Yukinojo e il ladro gentiluomo Yamitaro.

La storia era tratta da un romanzo di Otokichi Mikami (1891-1944), autore prolifico che si era guadagnato il soprannome di 'Balzac del Giappone'. Era influenzato da una varietà di autori occidentali, tra cui Turgenev, Victor Hugo, Zola e Oscar Wilde. *Yukinojo henge*, che uscì a puntate sull'"Asahi Shimbun" tra il 1934 e il 1935, è la sua opera più famosa. Il titolo giapponese ha un duplice significato: 'henge'



Yukinojo henge

significa sia cambio di costume a teatro, sia fantasma.

Kinugasa nutriva un particolare interesse per la tematica, visto che fino ai primi anni Venti i ruoli femminili nei film giapponesi furono affidati a *onnagata* e che lui stesso, prima di diventare regista, lo era stato. Il film uscì originariamente in due distinti lungometraggi nel giugno e nell'ottobre 1935; il primo episodio era sceneggiato dal maestro del *jidaigeki* Daisuke Ito, il secondo da Kinugasa stesso. Questo unico lungometraggio che li condensa è tutto ciò che ci è rimasto.

Sebbene la versione di Kinugasa non possieda il delirante impatto visivo del remake, essa fa un uso creativo degli effetti speciali e dell'illuminazione espressionista, mentre l'atmosfera

storica è delineata con eccezionale precisione. Il recensore di "Kinema Junpo" elogiò gli elevati valori produttivi del film, il lavoro del direttore della fotografia Kohei Sugiyama (lodato per essere riuscito a catturare l'aura del teatro kabuki) e la recitazione di Hayashi e Naoe Fushimi. Quell'anno il film si assicurò la decima posizione nella classifica dei critici di "Kinema Junpo". Anche il pubblico apprezzò l'interpretazione di Hayashi in vesti femminili, tanto che l'attore tornò a interpretare un *onnagata* non solo nel remake ma anche in altri film, tra cui *Hebihimesama* (La principessa serpente, 1940) dello stesso Kinugasa.

A kabuki actor specialising in female roles (onnagata) orchestrates an elaborate

revenge on the villains responsible for his parents' deaths. The most famous version of this story was made in flamboyant colour by director Kon Ichikawa in 1963, marking the 300th film performance by its star, Kazuo Hasegawa. Under his earlier stage name of Chojiro Hayashi, the actor had starred nearly 30 years earlier in Kinugasa's version of the story, a huge commercial hit in its day, but rarely screened outside Japan. As in the remake, Hayashi (a regular collaborator with Kinugasa) appeared in a dual role, playing not only the onnagata Yukinojo but also the gentleman thief Yamitaro.

The source novel was by Otokichi Mikami (1891-1944), a prolific author who earned himself the nickname of the "Balzac of Japan". He was influenced by

a diverse range of Western writers including Turgenev, Victor Hugo, Zola and Oscar Wilde. Yukinojo henge, which was serialised in the "Asahi Shimbun" newspaper between 1934 and 1935, is his most famous work. The Japanese title carries a double meaning: "henge" refers to a costume change in the theatre as well as to a ghost.

Kinugasa may have taken a particular interest in the subject matter since Japanese films up to the early 1920s employed onnagata and he himself, before becoming a director, had been one. The film was originally released in two separate feature-length episodes in June and October 1935; the first was scripted by jidaigeki master Daisuke Ito, the latter by Kinugasa himself. This condensed single feature is all that survives.

Though Kinugasa's version lacks the delirious visual impact of its remake, it creatively uses special effects and expressionist lighting, while the period atmosphere is delineated with exceptional precision. The "Kinema Junpo" reviewer admired the film's high production values, Kobei Sugiyama's camerawork (which was praised for capturing the aura of the kabuki theatre) and the acting by Hayashi and Naoe Fushimi. The film ended up ranking tenth in the "Kinema Junpo" critics' poll of that year. Audiences too enjoyed Hayashi's performance in female guise so much so that he played onnagata not only in the remake, but in other films, including Kinugasa's own Hebihimesama (Snake Princess, 1940).

KAWANAKAJIMA KASSEN

Giappone, 1941

Regia: Teinosuke Kinugasa

[La battaglia di Kawanakajima] ■ T. int.: *Battle of Kawanakajima*. Scen.: Hiroshi Muneta, Teinosuke Kinugasa. F.: Mitsuo Miura. M.: Koichi Iwashita. Scgf.: Takashi Matsuyama. Mus.: Kosaku Yamada. Int.: Ennosuke Ichikawa (Uesugi Kenshin/Kaiga Magokuro), Denjiro Okochi (Takeda

Shingen), Kazuo Hasegawa (Hyakuzo il servitore), Takako Irie (Chiyono), Isuzu Yamada (Oshino), Yataro Kurokawa (Anayama Izunokami), Musei Tokugawa (Ichibe), Sadao Maruyama (Terasaki Tamenobu), Unpei Yokoyama (Jinkichi), Soji Kiyokawa (Hanbei). Prod.: Shingi Morita, Minesuke Kiyokawa per Toho ■ 35mm. D.: 119'. Bn. Versione giapponese / Japanese version ■ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Toho

Nel 1941 gli obiettivi politici e militari del Giappone esercitavano ormai un'influenza sempre maggiore sui contenuti dei film. Peter High ci spiega che "sin dalla fine degli anni Trenta [Suketoshi] Fuwa e altri burocrati pretendevano che i tradizionali film di spada diventassero autentici 'film storici'. L'industria cinematografica rispose producendo una serie di opere serie apparentemente ispirate a questo ideale". La trasformazione è esemplificata da *Kawanakajima kassen*, resoconto di una battaglia, dei suoi preparativi e delle sue conseguenze, che per austerità e serietà si distingue dai jidaigeki populistici realizzati da Kinugasa fino a quel momento.

Avendo superato i quarant'anni, Kinugasa era considerato troppo vecchio per il servizio attivo, ma (insieme al collega Kiyohiko Ushihara, di un anno più giovane) era stato inviato in Cina per documentare i progressi dell'Esercito imperiale giapponese. Quando tornò era animato da ciò che definì un nuovo "senso di responsabilità". Lo sceneggiatore Hiroshi Muneta (1909-1988) aveva combattuto in Cina e aveva pubblicato un best-seller autobiografico sull'esperienza del fronte. Forse non sorprende che il film, come osserva Darrell William Davis, "usi strategie tipiche dei film di guerra contemporanei". Esso tuttavia evita in buona misura la propaganda esplicita così frequente nel cinema bellico giapponese. Kinugasa tentò di mostrare il lato umano della guerra, e lo spirito complessivo del film è più tragico che eroico.

La storica battaglia di Kawanakajima fu combattuta nella provincia di Shinano (l'odierna prefettura di Nagano) nel 1561 tra i signori della guerra Uesugi Kenshin e Takeda Shingen e fu notoriamente sanguinosa: l'esercito di Takeda perse più del settanta per cento dei suoi uomini. Kinugasa girò dal vero nelle prefetture di Yamagata e Akita (più a nord rispetto al luogo della battaglia) infondendo nei paesaggi e nelle immagini degli eserciti che in essi marciano e combattono un innegabile splendore visivo che Davis paragona ai tardi film in costume di Kurosawa, *Kagemusha* (1980) e *Ran* (1985). La tradizione dell'ippocultura, tipica della regione, si rivelò utile per girare le scene di cavalleria, ma Kinugasa voleva anche cogliere "la genuinità spiccatamente locale della regione di Tohoku in tutti gli aspetti del clima e dei costumi, senza alcuna traccia dell'antica familiarità del Kanto e del Kansai dove abbiamo prodotto fino a oggi i film d'epoca".

Kawanakajima kassen uscì alla fine di novembre 1941. Poco più di una settimana dopo gli aerei giapponesi bombardarono Pearl Harbor.

By 1941, Imperial Japan's political and military goals increasingly shaped the content of films. Peter High tells us that "[Suketoshi] Fuwa and other government bureaucrats had, since the late 30s, been demanding the transformation of the old sword drama genre into authentic 'history films'. The film industry responded by producing a number of serious-minded works apparently inspired by this ideal." The transformation is exemplified by Kawanakajima kassen, the account of a battle and the preparations for it, set apart in its austerity and seriousness from the more populist jidaigeki Kinugasa had made hitherto.

Kinugasa, in his forties, was judged too old for active service, but (alongside fellow director Kiyohiko Ushihara, a year his junior) had been despatched to China to document the advances of the Japanese Imperial Army. He returned feeling what



Kawanakajima kassen

he described as a new “sense of responsibility”. Screenwriter Hiroshi Muneta (1909-1988) had fought in China and published a bestselling memoir of his time at the front. Perhaps unsurprisingly, the film, as Darrell William Davis notes, “uses strategies typical of contemporary war films”. Yet it largely avoids the overt propaganda so common in Japan’s wartime cinema. Kinugasa strove to show the human side of war, and the ultimate mood is more tragic than heroic.

The historical Battle of Kawanakajima was fought in Shinano Province (present-day Nagano Prefecture) in 1561, between rival warlords Uesugi Kenshin and Takeda Shingen, and was notoriously bloody: the Takeda army lost more than seven men in ten. Kinugasa filmed on location in Yamagata and Akita Prefectures (further north than the historical location), and imbued the landscapes, and the images of armies marching and fighting within them,

with a visual splendour that Davis compares to Kurosawa’s late period films, *Kagemusha* (1980) and *Ran* (1985). The region’s tradition of horse breeding proved advantageous for shooting cavalry scenes, but Kinugasa also wanted to capture “the very local freshness of the Tohoku region in all aspects of climate and customs, with none of the old familiarity of the Kanto and Kansai regions where we have been producing period dramas up until now”.

Kawanakajima kassen was released at the end of November 1941. Little more than a week later, Japanese planes bombed Pearl Harbor.

JOYU

Giappone, 1947

Regia: Teinosuke Kinugasa

[L'attrice] ■ T. int.: Actress. Scen.:

Eijiro Hisaita, Teinosuke Kinugasa. F.:

Asakazu Nakai. Mus.: Fumio Hayasaka.

Int.: Isuzu Yamada (Sumako Matsui),

Yoshi Hijikata (Hogetsu Shimamura),

Ranko Akagi (Itoko), Akitake Kono

(Harukichi Kobayashi), Hajime Izu (Tetsuo

Mizushima), Eitaro Shindo (dottor

Okubo), Takashi Shimura (Genshiro

Kuramoto), Isao Numazaki (Juichi

Kuramoto), Hisaya Morishige (Shoyo

Tsubouchi), Noriko Sengoku (Kuniko).

Prod.: Keiji Matsuzaki per Toho ■ 16mm.

D.: 115'. Bn. Versione giapponese /

Japanese version ■ Da: National Film

Archive of Japan per concessione di Toho

Tra le priorità politiche dell’occupazione americana del dopoguerra c'erano i diritti delle donne. L'industria cinematografica doveva ora mettersi al servizio del nuovo ordine progressista, e nei primi anni del dopoguerra le istanze femministe furono promosse in molti film, alcuni dei quali erano ambientati nel presente, altri andavano alla ricerca di modelli di emancipazione femminile nel passato.

L'attrice Sumako Matsui (1886-1919) fu pioniera dello *shingeki* (nuo-

vo teatro), il teatro di stile occidentale diventato di moda tra la fine del periodo Meiji (1868-1912) e l'inizio del periodo Taisho (1912-1926). Nel 1911 interpretò Nora Helmer nel primo allestimento a Tokyo di *Casa di bambola* di Ibsen. Nel 1913 fondò insieme al suo amante, il regista Hogetsu Shimamura (1871-1918), la compagnia teatrale Geijutsu-za. Fu qui che si cimentò nel suo altro ruolo emblematico, quello di Katjuša in un adattamento scenico di *Resurrezione* di Tolstoj. Shimamura morì nell'autunno 1918, vittima della pandemia di febbre spagnola. Affranta, Matsui si uccise pochi mesi dopo.

Nel 1947 furono realizzati due distinti film biografici sulla sua figura, interpretata da due delle più grandi attrici del cinema giapponese. Kinuyo Tanaka fu diretta da Kenji Mizoguchi in *Joyu Sumako no koi* (*L'amore dell'attrice Sumako*), prodotto dalla Shochiku, mentre Isuzu Yamada (1917-2012) impersonò Matsui per Kinugasa (allora suo amante) in un film intitolato semplicemente *Joyu* (*L'attrice*), prodotto dalla Toho. Shimamura era interpretato da Yoshi Hijikata (1898-1959), anch'egli celebre regista dello *shingeki*, imprigionato dal regime militare durante la guerra. La sua partecipazione (che coincideva con il suo debutto cinematografico) fu molto discussa all'epoca, ma l'interpretazione di Yamada venne acclamata e segnò una svolta nella sua carriera.

Mentre la fama di Mizoguchi ha garantito al suo film saltuarie proiezioni internazionali e uscite in Dvd, il film di Kinugasa è scarsamente conosciuto al di fuori del Giappone. Joseph Anderson e Donald Richie, tuttavia, lo giudicarono il migliore dei due, opinione condivisa dalla rivista cinematografica più prestigiosa del Giappone, "Kinema Junpo", che quell'anno gli assegnò il quinto posto nella classifica dei recensori, mentre la versione di Mizoguchi si piazzò al diciottesimo posto. Il film di Kinugasa fu considerato meno esplicitamente ideologico e



Joyu

più conforme alle convenzioni melodrammatiche di quello di Mizoguchi. A ogni buon conto, Joan Mellen riferisce che le spettatrici "applaudivano furiosamente" mentre guardavano Yamada interpretare Nora, l'icona femminista di Ibsen.

Women's rights were among the central policy priorities of the postwar American occupation. The film industry was now expected to serve the new progressive dispensation, and in the first years after the war, a feminist agenda was promoted in numerous films, some set in the present day, some seeking models for female emancipation in the past.

Sumako Matsui (1886-1919) was a pioneering actress in shingeki (new drama), the Western-style theatre that became fashionable in the latter years of the Meiji Period (1868-1912) and early Taisho Period (1912-26). In 1911 she played Nora Helmer in the first Tokyo staging of Ibsen's A Doll's House. In 1913, she co-founded, with her lover, director Hogetsu Shimamura (1871-1918), the Geijutsu-za theatre group. Here she essayed her other iconic role, as Katusha in a stage adaptation of Tolstoj's late novel Resurrection.

Shimamura died in autumn 1918, a casualty of the global influenza pandemic. A grief-stricken Matsui committed suicide a few months later.

In 1947 Matsui became the subject of two separate biopics, in which she was impersonated by two of the Japanese cinema's greatest actresses. At Shochiku, Kinuyo Tanaka played the part for director Kenji Mizoguchi in Joyu Sumako no koi (The Loves of Sumako the Actress), while at Toho, Isuzu Yamada (1917-2012) starred for Kinugasa (her then lover) in a film simply called Joyu (Actress). Shimamura was played by Yoshi Hijikata (1898-1959), himself a celebrated director of shingeki theatre, who had been imprisoned by the military regime during the war. His participation (his debut as a film actor) was the subject of excited discussion at the time, but Yamada's performance won the highest praise and became a career-defining one.

While Mizoguchi's fame has earned his film intermittent international screenings and occasional DVD releases, Kinugasa's version is barely known outside Japan. Joseph Anderson and Donald Richie, however, considered it to be the better film, an opinion supported by Japan's most prestigious film magazine,

“Kinema Junpo”, which ranked it fifth in the year’s critics’ poll, while Mizoguchi’s version placed 18th. Kinugasa’s take was judged less explicitly ideological, more in accordance with melodramatic conventions, than Mizoguchi’s. Even so, Joan Mellen reports that female members of the audience “furiously applauded” as they watched Yamada play Nora, Ibsen’s feminist icon.

DAIBUTSU KAIGEN

Giappone, 1952

Regia: Teinosuke Kinugasa

[Consacrazione al grande Buddha] ■ T. int.: *Dedication of the Great Buddha*. Ass. regia: Kenji Misumi. Sog.: Hideo Nagata. Scen.: Ryuichiro Yagi. F.: Kohei Sugiyama. Scgf.: Kisaku Ito. Mus.: Ikuma Dan. Int.: Kazuo Hasegawa (Tatedo no Kunihiro), Machiko Kyo (Mayame), Mitsuko Mito (Tachibana no Sakuyako), Sumiko Hidaka (Omiya no Morime), Denjiro Okochi (Gyoki), Sakae Ozawa (Kuninaka no Kimimaro), Yataro Kurokawa (Fujiwara no Nakamaro), Tatsuya Ishiguro (Ogusa no Kumotari). Prod.: Masaichi Nagata per Daiei ■ 35mm. D.: 128'. Bn. Versione giapponese / *Japanese version* ■ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Kadokawa Corporation

Mentre la maggior parte dei *jidai-geki* (film in costume) si svolge nel periodo Edo (1603-1868) o nel periodo degli Stati belligeranti (*Sengoku jidai*) che lo precedette, Kinugasa era una sorta di esperto di film in costume ambientati in un passato più distante. Il film sonoro più famoso di Kinugasa, *Jigokumon* (1953, proiettato a Bologna nel 2015) si svolge nel periodo Heian (794-1185). Questo film, girato l'anno precedente, è ambientato ancora prima, nel periodo Nara (710-784), quando la città di Heijo-kyo, oggi Nara, a sud dell'odierna Kyoto, divenne la prima capitale permanente del paese. Sotto l'influenza riconosciuta della Cina della dinastia Tang e ani-



Daibutsu kaigen

mato dallo zelo per il credo buddista da poco importato, il Giappone raggiunge un nuovo livello di raffinatezza culturale e di risultati artistici.

Il film si incentra sulla creazione di uno dei monumenti simbolo del Giappone, il Grande Buddha custodito nel vasto tempio di Todai-ji a Nara (che fino alla fine del Ventesimo secolo è rimasto l'edificio in legno più grande del mondo). In una versione molto

romanzata dei fatti, Kazuo Hasegawa interpreta l'architetto ingaggiato per creare la statua, e il film registra il conflitto con coloro che si opponevano alla sua creazione.

Il film era tratto da un successo teatrale del 1940 di Hideo Nagata (1885-1949), autore del moderno teatro *shingeki* e figlio di un sacerdote, anche se dell'altra religione tradizionale giapponese, lo shintoismo. Produzione ad

alto budget, vide il contributo di molti tecnici esperti e di un cast di prim'ordine guidato da Kazuo Hasegawa e Machiko Kyo (1924-2019). Anche se Joseph Anderson e Donald Richie liquidarono poi il film in quanto "non faceva onore al suo regista", esso fu considerato abbastanza importante da partecipare al Festival di Cannes del 1953, dove fu presentato in concorso e perse contro *Vite perdute* (*Le Salaire de la peur*) di Henri-Georges Clouzot. Kinugasa vinse la Palma d'Oro l'anno dopo con *Jigokumon*.

While the majority of jidaigeki (Japanese period films) are set in the Edo Period (1603-1868) or in the Era of Warring States (Sengoku jidai) that preceded it, Kinugasa was something of a specialist in period films set in a more remote past. Kinugasa's most famous sound film, Jigokumon (shown at Il Cinema Ritrovato 2015) is set in the Heian Era (794-1185). This film, made the year before, is set even earlier, in the Nara Period (710-784), when the city of Heijo-kyo, now Nara, south of present-day Kyoto, became the country's first permanent capital. Under the acknowledged influence of Tang-dynasty China and fired by zeal for the then recently imported creed of Buddhism, Japan attained a new level of cultural sophistication and artistic achievement.

The film focuses on the creation of one of Japan's iconic monuments, the Great Buddha enshrined in the vast temple of Todai-ji in Nara (which until the late 20th century remained the largest wooden building in the world). In a heavily fictionalised version of events, Kazuo Hasegawa plays the architect hired to create the idol, and the film charts the conflict with those opposed to its creation.

The film was based on a successful 1940 play by Hideo Nagata (1885-1949), an author of modern shingeki theatre who was himself the son of a priest, albeit in Japan's other traditional religion of Shinto. It was a big-budget production with contributions from many expert technical staff as well as a



Shirasagi

starry cast led by Kazuo Hasegawa and Machiko Kyo (1924-2019). While Joseph Anderson and Donald Richie were later to dismiss the film as doing "no credit to its director", it was considered important enough to be submitted to the 1953 Cannes Film Festival, where it played in competition, losing out to Henri-Georges Clouzot's The Wages of Fear (Le Salaire de la peur). Kinugasa would scoop the Palme d'Or the following year for Jigokumon.

SHIRASAGI

Giappone, 1958

Regia: Teinosuke Kinugasa

[L'airone bianco] ■ T. int.: *The White Heron*. Sog.: Kyoka Izumi. Scen.: Teinosuke Kinugasa, Jun Sagara. F.: Kimio Watanabe. Scgf.: Tokuji Shibata. Mus.: Ichiro Saito. Int.: Fujiko Yamamoto (Oshino), Keizo Kawasaki (Jun'ichi Inaki), Yosuke Irie (Takashi Inaki), Shuji Sano (Kumajiro Gosaka), Hitomi Nozoe (Nanae Date), Hideo Takamatsu (Yokichi Tatsumi), Tamae Kiyokawa (Hideko Gosaka), Rieko Sumi (Wakakichi). Prod.:

Masaichi Nagata per Daiei ■ DCP. D.: 97'.
Col. Versione giapponese / Japanese version ■ Da: Kadokawa Corporation

Quando lavorava alla Daiei, negli anni Cinquanta, Kinugasa instaurò una collaborazione regolare con l'attrice Fujiko Yamamoto, allora all'apice della carriera. A partire da *Kawa no aru shitamachi no hanashi* (Storie del quartiere vicino al fiume), Yamamoto apparve in ben quindici dei sedici film diretti da Kinugasa tra il 1955 e il 1961, e in dodici di essi interpretò il ruolo della protagonista.

Quattro di questi, compreso *Shirasagi*, erano tratti da romanzi dell'autore del primo Novecento Kyoka Izumi, che praticava un "romanticismo decadente" (espressione di Charles Shiro Inouye) ed era celebre per il virtuosismo stilistico e il talento per la narrazione melodrammatica. Era famoso sia per i racconti di fantasmi, sia per storie d'amore spesso tragiche ambientate ai margini della società rispettabile. La sua popolarità nel tardo periodo Meiji, nel periodo Taisho e all'inizio del periodo Showa aveva generato molti adattamenti scenici e cinematografici

come *Taki no shiraito* (*Il filo bianco della cascata*, 1933) e *Orizuru Osen* (*O-Sen delle cicogne di carta*, 1934) di Mizoguchi. Gli anni Cinquanta videro un nuovo ciclo di adattamenti di Izumi, molti a colori, tra i quali *Shirasagi* spicca come uno dei più raffinati.

Il romanzo *Shirasagi* uscì a puntate nel 1909 sull'“Asahi Shimbun”. Storia di una geisha che si innamora di un pittore ma è perseguitata da un ricco mercante, divenne un classico del teatro *shinpa*, e una versione cinematografica del 1941, con Takako Irie nel ruolo della protagonista sotto la direzione di Yasujiro Shimazu, ebbe grande successo. Il remake di Kinugasa, insieme ai suoi altri adattamenti da Izumi e a *Nihonbashi* (*Il ponte del Giappone*, 1956) di Kon Ichikawa, valsero a Yamamoto la reputazione di migliore interprete delle eroine di Izumi sullo schermo, come la *grande dame* del teatro Yaeko Mizutani lo era sul palcoscenico.

Shirasagi fu presentato in concorso e ottenne una menzione speciale a Cannes nel 1959. “Kinugasa ha rivelato come si possa usare il colore per evocare l'illusoria tranquillità di un mondo fatto di interni raffinati ed emozioni repressi”, scrisse John Gillett, inviato di “Sight and Sound”.

While working at Daiei in the 1950s, Kinugasa established a regular collaboration with actress Fujiko Yamamoto, then at the peak of her career. Starting with Kawa no aru shitamachi no hanashi (Story of a Town with a River), Yamamoto featured in no less than 15 of the 16 films directed by Kinugasa between 1955 and 1961 and starred in 12 of them.

Four of these films, including Shirasagi, were based on novels by the early 20th-century author Kyoka Izumi, a writer of “decadent romanticism” (Charles Shiro Inouye’s phrase) celebrated for his stylistic virtuosity and facility with melodramatic narrative. He was famous both for ghost stories and for often tragic romances set on the margins of

respectable society. His popularity in the late Meiji, Taisho and early Showa eras had spawned numerous stage adaptations and films such as Mizoguchi’s Taki no shiraito (Cascading White Threads, 1933) and Orizuru Osen (The Downfall of Osen, 1934). The 1950s saw a new cycle of Izumi adaptations, many of them in colour, of which Shirasagi is one of the most distinguished.

The source novel Shirasagi was serialised in the “Asahi Shimbun” newspaper in 1909. Its story concerns a geisha who falls in love with a painter but is pursued by a wealthy merchant. It became one of the classics of shinpa theatre, and a 1941 film version, in which Takako Irie starred under Yasujiro Shimazu’s direction, was a major hit. Kinugasa’s remake, along with his other Izumi adaptations and Kon Ichikawa’s Nihonbashi (Bridge of Japan, 1956) helped to earn Yamamoto a reputation as the finest interpreter of Izumi’s heroines on screen, as theatrical grande dame Yaeko Mizutani was on stage.

Shirasagi played in competition and won a special mention at Cannes in 1959. Reporting on the festival for “Sight and Sound”, John Gillett wrote: “Kinugasa revealed how colour can be used to evoke a deceptively quiet world of exquisite interiors and repressed emotions.”

YOSO

Giappone, 1963

Regia: Teinosuke Kinugasa

[Il bonzo mago] ■ T. int.: *Bronze Magician*.

Sog.: Fuji Yahiro. Scen.: Teinosuke Kinugasa, Jun Sagara. F.: Hiroshi Imai. M.: Kanji Suganuma. Scgf.: Shigeru Kato, Atsuji Shibata. Mus.: Akira Ifukube. Int.: Raizo Ichikawa (Dokyo), Yukiko Fuji (l'imperatrice), Masayo Banri (Chiho), Hikosaburo Kataoka (Abe no Kimimaro), Mieko Kondo (Hiromi), Eitaro Ozawa (Fujiwara no Kiyokawa), Kenzaburo Jo (Fujiwara no Yoshikatsu), Tatsuya Ishiguro (Takeuchi no Mahito), Jun'ichiro Narita (Ichihara no Oji). Prod.: Masaichi Nagata per Daiei ■ 35mm. D.: 98'. Bn.

Versione giapponese / Japanese version

■ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Kadokawa Corporation

È il penultimo film di Kinugasa, l'ultimo girato negli studi Daiei di Kyoto e la sua ultima regia solista (la sua carriera si concluse con *Chiisai tobosha*, *Il piccolo fuggitivo*, 1966, una rara coproduzione sovietico-giapponese diretta insieme a Eduard Bočarov). Rivisita l'ambientazione nel periodo Nara di *Daibutsu kaigen* e si ispira a uno scandalo storico che coinvolse l'imperatrice Koken (718-770), la quale abdicò nel 758 per poi riprendere il trono con il nome di imperatrice Shotoku nel 764. Nell'intermezzo tra i due regni fu apparentemente guarita da una malattia da un monaco taumaturgo noto come Dokyo; è stato ipotizzato che tra i due potesse esserci una relazione sentimentale. Dopo essere diventata imperatrice per la seconda volta, gli elargì favori e promozioni, fino al titolo di Cancelliere del Regno. Tale condotta destabilizzò la corte, e forse non sorprenderà che Dokyo si sia guadagnato la reputazione di Rasputin del Giappone.

Il film crea una versione romanzata di questi eventi, esplorandone le implicazioni religiose, romantiche e politiche. Per Hayley Scanlon, Kinugasa “dipingeva la caduta in disgrazia [di Dokyo] come una parabola buddhista su un uomo che paga un caro prezzo per aver ceduto alle passioni terrene”. Dokyo è interpretato dall'idolo del pubblico Raizo Ichikawa (1931-1969), che fino alla tragica prematura scomparsa per un tumore fu uno dei più grandi divi della Daiei. L'imperatrice è interpretata da Yukiko Fuji (1942-2022), che doveva poi affiancare nuovamente Ichikawa in *Ken* (1964), proiettato a Bologna nel 2022; la sua breve carriera cinematografica si concluse l'anno successivo quando sposò il divo Jiro Tamiya, suo collega alla Daiei.

Fu il capo della Daiei in persona, Masaichi Nagata, a chiedere a Kinugasa

sa e a Ichikawa di lavorare al film. Per la stesura della sceneggiatura Nagata scelse Fuji Yahiro (1904-1986), il quale disse poi che il film finito trasformava completamente la sua concezione, e in effetti Kinugasa fu accreditato come sceneggiatore. Il recensore di “Kinema Junpo” lamentò che il film si concentrasse soprattutto sulla storia d’amore, escludendo il contesto storico e sociale. In ogni caso, lo spettatore che si lasci entusiasmare dallo spettacolo visivo apprezzerà la nitida e contrastata fotografia in bianco e nero di Hiroshi Imai, che ricrea l’atmosfera del periodo Nara in una serie di immagini sontuose e decorative ma allo stesso tempo eloquenti.

This was Kinugasa’s penultimate film, his last made at Daiei’s Kyoto studios, and his last as solo director (his final film, Chiisai tobosha, The Little Fugitive, 1966, was a rare Soviet-Japanese co-production, co-directed with Eduard Bocharov). It revisits the Nara-period setting of Daibutsu kaigen, and is based on a historical scandal surrounding the Empress Koken (718-770), who abdicated in 758 only to resume the throne under the name of Empress Shotoku in 764. In the interlude between her two reigns, she was apparently cured of an illness by a miracle-worker monk known as Dokyo – speculation persists of a romantic relationship between them. After she became Empress for the second time, she lavished favours and promotion on him, ultimately gifting him the title of Chancellor of the Realm. This conduct began to destabilise the court... Perhaps unsurprisingly, Dokyo has earned a reputation in some quarters as Japan’s Rasputin.

The film creates a fictionalised version of these events, exploring their religious, romantic and political implications. For Hayley Scanlon, Kinugasa “paint[s Dokyo’s] fall from grace as a Buddhist parable about a man who pays a heavy price for succumbing to worldly passions”. Dokyo is played by matinee idol Raizo Ichikawa (1931-1969), who until his



Yoso

tragically early death from cancer was one of Daiei’s biggest stars. The Empress is played by Yukiko Fuji (1942-2022), who was again to star alongside Ichikawa in Ken (1964), shown at Bologna in 2022. Her brief cinematic career ended with her marriage to fellow Daiei star Jiro Tamiya the following year.

Kinugasa and Ichikawa were both asked personally by Daiei head Masaichi Nagata to work on the picture. Nagata chose Fuji Yahiro (1904-1986) to write the script, but Yahiro claimed that the

finished film dramatically transformed his conception; indeed, Kinugasa was ultimately credited as screenwriter. The “Kinema Junpo” critic complained about the film’s primary focus on romance, to the exclusion of historical and social context. However, any viewer enthused by visual spectacle should appreciate the crisp, contrasty black and white cinematography of Hiroshi Imai, which recreates the atmosphere of the Nara era in a series of sumptuous and decorative yet telling images.

CINEMA LIBERO



Programma a cura di / *Programme curated by* **Cecilia Cenciarelli**
Note di / *Notes by* **Bahram Beyzaie, Cecilia Cenciarelli, Mohamed Challouf,**
Ehsan Khoshbakht, Marco Lena, Tiziana Manfredi e Aboubakar Sanogo

Il perimetro geografico tracciato dai quattordici film in programma quest'anno – di cui otto restauri in anteprima – si estende dall'Africa occidentale (Senegal, Burkina Faso, Costa d'Avorio) al Medio Oriente (Libano, Siria, Iran) delineando uno spazio complesso e disomogeneo in cui non mancano intenzioni cinematografiche e ideologiche comuni.

Il primo dei tre ideali sottocapitoli guarda al cinema panarabo che prende vita dalle ceneri della guerra dei sei giorni trainato da una nuova leva di autori militanti (siriani, iracheni, egiziani, libanesi) dalla forte personalità artistica. Molti di loro si stabiliscono a Damasco, dove trovano condizioni produttive favorevoli grazie al National Film Office. Tra questi l'egiziano Tewfik Saleh che con *Al-Makhdu'un* – magistrale adattamento da una novella del grande Ghassan Kanafani – porta in scena l'ingannevole utopia, dolorosamente attuale, di un viaggio verso la terra promessa. Il trasferimento forzato di un bambino dalla città natale Quneitra a Damasco nei turbolenti anni Cinquanta è alla base dell'autobiografico *Alham al-Medina* con cui Muhammad Malas inaugura una fase più intimista del cinema siriano. Si esprime attraverso un cinema invece prevalentemente documentario la generazione di registi che emerge dall'esperienza della guerra civile libanese e che ci mostra senza attenuanti il suo popolo dilaniato, i suoi orfani reclutati tra le fila dei combattenti, le rovine delle sue città sfigurate. *Les Femmes palestiniennes*, cortometraggio censurato di Jocelyne Saab e *Layla wa zi'ab* di Heiny Srour, illuminano con due linguaggi agli antipodi il ruolo delle donne nella storia della resistenza.

Se in quest'ultimo, la protagonista compie un viaggio attraverso sessant'anni di storia della Palestina, Ousmane Sembène – fulcro, nell'anno del suo centenario, della sottosezione – condensa con *Ceddo* due secoli di storia in un giorno e mezzo. Qui declina gli orrori del colonialismo del Ventesimo secolo raccontando la penetrazione religiosa e politica dell'Islam in una comunità africana del XVI. Lo vedremo proprio sul set di *Ceddo* in uno dei preziosi cinegiornali che documentano i primi passi del Senegal libero. Tra le tante declinazioni dell'esilio c'è anche l'esodo autoimposto dei contadini del Sahel in *Yam Daabo*, esordio luminoso di Idrissa Ouedraogo, che rifiutati gli aiuti internazionali partono alla ricerca di altre terre. Fanno da controcampo all'alienazione dei giovani ivoriani dislocati a Parigi a cui dà voce Desiré Ecaré e a quella dello studente nigeriano a San Francisco in *Bushman* di David Schickele, opera di denuncia corrosiva, struggente e poetica.

Spetta a Bahram Beyzaie, maestro invisibile del nuovo cinema iraniano, chiudere *Cinematolibero*: nella forza premonitrice di *Gharibeh va meh* e *Cherike-ye Tara* si agitano gli incubi della società iraniana a un passo dalla rivoluzione e le lotte delle donne iraniane di oggi.

Questo programma non sarebbe stato possibile senza il generoso aiuto di Mohamed Challouf.

Cecilia Cenciarelli

The geographical perimeter traced by the 14 films in this year's programme – eight of which are restoration premieres – stretches from West Africa (Senegal, Burkina Faso, Côte d'Ivoire) to the Middle East (Lebanon, Syria, Iran) and outlines a complex and uneven space that reflects, however, common cinematic and ideological traits.

Our first "chapter" looks at the Pan-Arab cinema coming to life out of the ashes of the Six-Day War, driven by a new breed of militant filmmakers (Syrians, Iraqis, Egyptians, Lebanese) with strong artistic personalities. Many of them settled in Damascus where the National Film Office provided support and favourable conditions; the Egyptian Tewfik Saleh was among them. Al-Makhdu'un – his masterful adaptation of one of Ghassan Kanafani's short stories – is a (painfully topical) story of deception that lies behind all utopian journeys to a promised land. The forced relocation of a child from his hometown Quneitra to Damascus in the turbulent 1950s is at the centre of the autobiographical Alham al-Medina by Muhammad Malas who, with this film, paved the way for a more intimate phase in Syrian cinema. Conversely, documentary is the language of choice for a new generation of filmmakers experiencing the Lebanese civil war. Their cameras are pointed at torn people, at orphans recruited into the ranks of their combatants and at the ruins of their disfigured cities. Palestinian Women, a censored short film by Jocelyne Saab, and Layla wa zi'ab by Heiny Srour, illuminate, using contrasting styles, the role of women in the history of Palestinian resistance. Whereas here, the protagonist makes a journey through sixty years of Palestinian history, Ousmane Sembène's Ceddo condenses two centuries of history into a day and a half. The Senegalese master – celebrated this year on his 100th anniversary and the core of our second focus – points at the horrors of 20th century colonialism by telling the story of the religious and political penetration of Islam into a 16th century African community. We will see him right on the set of Ceddo in one of the precious newsreels documenting the first steps of independent Senegal. Yam Daabo, Idrissa Ouedraogo's bright debut film, stages yet another form of exile: the self-imposed exodus of a Sahel peasant family who refuse to come to terms with international aid and leave in search of new lands. The alienation of young Ivorians displaced in Paris voiced by Desiré Ecaré and that of the Nigerian student in San Francisco in David Schickele's Bushman – a corrosive, heart wrenching film of denunciation – work as a counterpoint.

Bahram Beyzaie, Iranian New Wave's invisible master, completes this year's programme with a powerful sidebar: Gharibeh va meh and Cherike-ye Tara, are nightmares and premonitions of Iranian society heading toward the revolution and of the struggles of Iranian women today.

This programme would not have been possible without Mohamed Challouf's generous help.

Cecilia Cenciarelli

LE ATTUALITÀ SENEGALESI THE SENEGALESE ACTUALITY FILMS

Le attualità senegalesi qui presentate, sono state ritrovate nel 2017 a Dakar nell'edificio dismesso dell'ex Ministero dell'Informazione e fanno parte di un corpus più articolato di archivi audiovisivi, quelli del fondo del Ministère de la Culture et du Patrimoine historique – Direction du Cinéma, che conserva i cinegiornali del primo servizio d'informazione del Senegal indipendente degli anni Sessanta, voluto e organizzato dal presidente Léopold Senghor.

L'importanza di questo archivio è sia storica – le immagini contenute rappresentano l'archeologia visuale del Senegal indipendente – che cinematografica. Al Bureau du Cinéma, infatti, lavorarono o usufruirono del materiale tecnico, nomi che hanno fatto la storia del cinema senegalese, africano e mondiale. Il primo direttore fu Paulin Soumanou Vieyra, pioniere del cinema subsahariano e direttore esecutivo di molti film di Ousmane Sembène. Primo operatore fu Georges Caristan, collaboratore di Sembène e di Ababacar Samb-Makharam. Anche quest'ultimo lavorò alle attualità, per poi diventare il primo segretario della Fédération panafricaine des cinéastes (FEPACI).

Possiamo considerare il Bureau du Cinéma degli anni successivi all'indipendenza come l'unico luogo dove era possibile realizzare il sogno di fare cinema. Aver salvato le attualità significa quindi aver salvato un pezzo di cinema africano.

In questi quattro documenti, che per la prima volta varcano i confini nazionali, vediamo alcuni momenti significativi della storia recente del Senegal. Nel primo, diretto da Vieyra, Dakar che si prepara ad accogliere un evento capitale della cultura dell'Africa postcoloniale, il primo Festival mondial des arts nègres, durante il quale il mondo scopre l'Africa attra-

verso le sette arti, e la cultura africana, sotto l'impulso della 'negritudine', è la protagonista assoluta.

Rendiamo omaggio a Sembène, nel centenario della nascita, con due cinegiornali che incensano il regista di Ziguinchor e i suoi due film *Xala* (1974) e *Ceddo* (1977). Questo li rende ancora più preziosi, visto che di lì a breve *Ceddo* sarebbe stato censurato e Sembène sarebbe scomparso dalle attualità senegalesi fino alla fine dell'ultimo mandato del presidente Senghor.

Tiziana Manfredi e Marco Lena
(Progetto di salvaguardia e restauro degli archivi della DCI, Senegal)

Il restauro delle Attualità Senegalesi fa parte dell'African Film Heritage Project, creato da The Film Foundation's World Cinema Project, FEPACI e UNESCO – in collaborazione con Cineteca di Bologna – a sostegno del restauro e della diffusione del cinema africano.

The Senegalese actuality films presented at here were found in 2017 in Dakar in the abandoned building of the former Ministry of Information and are part of a more complex collection of audiovisual archives, those of the Ministère de la Culture et du Patrimoine historique – Direction du Cinéma, which preserves the newsreels of the first information service in independent Senegal in the 1960s, conceived of and organised by President Léopold Senghor.

The archive's importance is both historical – it contains images representing the visual archaeology of independent Senegal – and cinematic. In fact, people who shaped the history of Senegalese, African and world cinema either worked at the Bureau Cinema or its technical equipment. The first director was Paulin Soumanou Vieyra, pioneer of sub-Saharan cinema and executive director of many of Ousmane Sembène's films. The

first cameraman was Georges Caristan, who worked with Sembène and Ababacar Samb-Makharam. Makharam also worked on actuality films and later became the first Secretary General of the Fédération panafricaine des cinéastes (FEPACI).

The Bureau Cinema can be considered as the only place in independent Senegal where the dream of making film could become a reality. Saving these actuality films means saving a piece of African cinema.

These four documents make their first trip outside the country and show us significant moments in the recent history of Senegal. In the first one, directed by Vieyra, Dakar is preparing to host an event as postcolonial Africa's cultural capital, the first Festival mondial des arts nègres. At the event a global audience discovered Africa through the seven arts, and African culture, under the impetus of "negritude", had the starring role.

*On the centenary of his birth, we are celebrating Sembène with two newsreels about the director from Ziguinchor and his two films *Xala* (1974) and *Ceddo* (1977). All made more poignant by the fact that *Ceddo* was censored shortly afterwards and Sembène disappeared from Senegalese actuality films until the end of President Senghor's last term.*

Tiziana Manfredi and Marco Lena
(Preservation and Restoration Project of the DCI archives, Senegal)

This restoration of the Senegalese Actuality Films is part of the African Film Heritage Project, an initiative created by The Film Foundation's World Cinema Project, the FEPACI and UNESCO – in collaboration with Cineteca di Bologna – to help locate, restore and disseminate African cinema.

LE SÉNÉGAL ET LE FESTIVAL MONDIAL DES ARTS NÈGRES

Senegal, 1966

Regia: Paulin Soumaounou Vieyra

■ Riprese: Georges Caristan, André Jousse, Christian Lacoste. M.: André Gaudier ■ D.: 28'

Reportage promozionale sulla città di Dakar, scelta per ospitare la prima edizione del Festival Mondiale delle Arti Nere. Il servizio presenta la storia della città, la sua evoluzione architettonica e commerciale, i collegamenti marittimi e aerei, le bellezze naturali, le strutture ricettive. Organizzato da Léopold Sédar Senghor su iniziativa della rivista "Présence Africaine" e della Società della Cultura Africana, fu un evento senza precedenti nella storia culturale del continente africano. Il festival si tenne a Dakar dal 1° al 24 aprile 1966. Vi parteciparono, tra gli altri: André Malraux, Aimé Césaire, Jean Price-Mars, Duke Ellington, Joséphine Baker, Langston Hughes, Aminata Fall, Robert Hayden e molti altri. Furono rappresentate tutte le arti: letteratura, musica, danza, cinema e arti visive.

Promotional newsreel of Dakar, selected to host the first edition of the World Festival of Black Arts. The report features the history of the city, its architectural and commercial evolution, its air and maritime connections, its natural beauty, hotels and tourist attractions. Organised by Léopold Sédar Senghor on the initiative of the magazine "Présence Africaine" and the African Cultural Society, it was an unprecedented event in the cultural history of the African continent. The first festival was held in Dakar on 1-24 April 1966. Participants included André Malraux, Aimé Césaire, Jean Price-Mars, Duke Ellington, Joséphine Baker, Langston Hughes, Aminata Fall, Robert Hayden and many others. All the arts were represented: literature, music, dance, film and visual arts.



IFE / 3^{ème} FESTIVAL DES ARTS

Senegal, 1971

Regia: Paulin Soumaounou Vieyra

■ D.: 13'

Reportage del terzo Festival delle Arti organizzato nella città nigeriana di Ife e inaugurato all'interno dell'università. Celebrazione delle arti (musica tradizionale, fotografia, scultura, artigianato, cinema) a confronto tra l'emisfero anglofono e quello francofono del continente. Tra gli altri, appaiono il drammaturgo, poeta, scrittore e saggista nigeriano premio Nobel per la letteratura Wole Soyinka, il cineasta senegalese Ousmane Sembène e il drammaturgo martinicano Aimé Césaire che portò in scena, per l'occasione, la versione inglese di *La tragedia del re Christophe*.

Newsreel of the third Festival of the Arts in the Nigerian city of Ife, launched in the city's university. A celebration of the arts (traditional music, photography, sculpture, handicrafts, cinema) confronting the continent's anglophone and

francophone hemispheres. Among others, the report features the Nigerian Nobel Prize-winning playwright, poet, writer and essayist Wole Soyinka, the Senegalese filmmaker Ousmane Sembène and the Martinique playwright Aimé Césaire, who premiered the English version of The Tragedy of King Christophe in Ife for the occasion.

SÉNÉGAL AN XVI

Senegal, 1976

Regia: Babacar Gueye, Orlando Lopez

■ D.: 21'

Reportage degli eventi organizzati per celebrare il sedicesimo anniversario dell'indipendenza del Senegal: allo stadio Demba-Diop decine di migliaia di persone assistono a una fastosa cerimonia ispirata a un recente viaggio del presidente Senghor in Corea del Nord. Immagini di una parata militare, manifestazioni sportive e la serata di chiusura al palazzo presidenziale. Notizie dal mondo: visita all'Eliseo del presidente ivoriano

Félix Houphouët-Boigny per discutere il ruolo dell'Europa e le ingerenze di Unione Sovietica e Stati Uniti nello sviluppo del continente africano. Incontro con il primo ministro francese Jacques Chirac. Brevetto francese del vaccino antimeningite per combattere un'epidemia in Brasile.

Newsreel of Senegal's 16th anniversary Independence celebrations. At the Demba-Diop stadium, tens of thousands of people watch the show inspired by President Senghor's recent trip to North Korea. Also footage of military parade, sporting initiatives and closing ceremony at the Presidential Palace. News from the world: visit to the Elysée Palace by Ivorian President Félix Houphouët-Boigny

to discuss the role of Europe, but also the interference of the Soviet Union and the United States in the development of the African continent. Meeting with French Prime Minister Jacques Chirac. French patent for an anti-meningitis vaccine to combat an epidemic in Brazil.

VOYAGE AUX ANTILLES DU PRÉSIDENT SENGHOR

Senegal, 1976 Regia: Georges Caristan

■ D.: 17'

Reportage del viaggio del presidente Senghor in Guadalupa e Martinica. Riprese sul set di *Ceddo* di Ousmane

Sembène. Inaugurazione della mostra *Ramsès le Grand* al Grand Palais di Parigi.

Newsreel on President Senghor's trip to Guadeloupe and Martinique. Report from the set of Ousmane Sembène's Ceddo. Opening of Ramsès le Grand exhibit at the Grand Palais in Paris.

■ DCP ■ Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Direction du Cinéma, Ministère de la Culture et du Patrimoine Historique, Senegal

CONCERTO POUR UN EXIL

Costa d'Avorio-Francia, 1968

Regia: Desiré Ecaré

■ T. int.: *Concerto for an Exile*. Scen., M.:

Desiré Ecaré. F.: Maurice Perrimond,

Tristan Burgess, Toussaint Bruschini.

Mus.: Gilles Dayvis, Pierre Cheriza.

Int.: Hervé Denis (studente africano /

sindacalista), Claudia Chazel (moglie

dello studente), Henri Duparc (amico

dello studente), Sokou Camara

(ambasciatore), Bitty Moro (Yao, lo

spazzino), Michael Lonsdale (attore

teatrale). Prod.: Argos Films, Les Films

de la Lagune ■ DCP. D.: 30'. Bn. Versione

francese con sottotitoli inglesi / French

version with English subtitles ■ Da:

Argos Films ■ Restaurato nel 2023 da

Argos Films in collaborazione con la

Cinémathèque Afrique dell'Institut

Français e il sostegno del CNC - Centre

national du cinéma et de l'image animée.

Il restauro è stato eseguito in 4K da

Éclair Classics a partire dal negativo

camera 16mm e dal negativo suono

35mm. La famiglia di Désiré Ecaré ha

partecipato alla validazione finale del

restauro / Restored in 2023 by Argos

Films in collaboration with the Institut

Français' Cinémathèque Afrique with funding by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée. Restoration was carried out in 4K by Éclair Classics from a 16mm camera negative and a 35mm sound negative. The family of Desiré Ecaré was involved in the validation of the restored film

Esordio alla regia di Desiré Ecaré, che con Georges Keita, Timité Bassori e Henri Duparc ha il merito di aver aperto la via al cinema ivoriano. *Concerto pour un exil* costituisce il primo tassello della serie "castigare ridendo mores", una sorta di commedia umana con cui il regista intendeva ritrarre con tratti ironici l'alienazione sociale e psicologica della gioventù africana nella Francia di fine anni Sessanta. Seguiranno questo intento anche i successivi *À nous deux, France* (1970) e *Visages de femmes* (1985) con cui arriverà la consacrazione della critica francese. Nato in un sobborgo di Abidjan e giunto a Parigi con una borsa di studio nel 1961, Ecaré si forma con la troupe Le Toucan di Jean Marie Serreau, con cui porta in scena, tra le altre, *Una stagione nel Congo* di Aimé Cé-

saire e *L'eccezione e la regola* di Brecht. Si diploma nello stesso periodo all'IDHEC insieme a Henri Duparc (che interpreta una parte anche in *Concerto pour un exil*). Qui Ecaré gira a partire da un brogliaccio, improvvisando con maestranze e attori non professionisti. "Non volevo realizzare un film etnografico sull'esilio. Volevo parlare della mia generazione. Una generazione che resiste quotidianamente all'assimilazione culturale e che sa di non avere un futuro nel suo paese d'origine. Una generazione disillusa ma anche profondamente colta e coraggiosa".

Cecilia Cenciarelli

The directorial debut of Desiré Ecaré, who, together with Georges Keita, Timité Bassori and Henri Duparc was one of the trailblazers for the emergence of an Ivorian cinema. Concerto pour un exil is the first in the "castigare ridendo mores" series, a sort of humanistic comedy in which the director wanted to depict ironically the social and psychological alienation of African youth in France at the end of the Sixties. The same intent would reappear in his subsequent À nous deux, France (1970) and Visages



Sul set di *Concerto pour un exil*

de femmes (1985), which would earn the recognition of French critics. Born in a suburb of Abidjan, he arrived in Paris in 1961 thanks to a study grant. His formative experience was with Jean Marie Serreau's troupe *Le Toucan*, with whom he would stage such plays as Aimé Césaire's *A Season in the Congo* and Brecht's *The Exception and the Rule*. During the same period, he graduated from IDHEC along with Henri Duparc, who would also play a role in *Concerto pour un exil*. *Ecaré* shot the film making use of notes in a notebook and improvising with the non-professional cast and crew. "I did not want to make an ethnographic film about exile. I wanted to speak about my generation. A generation which every day resists cultural assimilation and knows that it has no future in its own country. A disenchant-ed generation, but also a deeply cultured and courageous one."

Cecilia Cenciarelli

BUSHMAN

USA, 1971 Regia David Schickele

■ Scen.: David Schickele. F.: David Myers. M.: Jennifer Chinlund, David Schickele. Int.: Paul Eyam Nzie Okpokam (Bushman), Elaine Featherstone (Alma), Lothario Lotho (fratello di Alma), Ann Scofield (ragazza conosciuta al bar), Jack Nance (Felix), David Schickele (Mark), Donna Michelson (Diane), Patrick Gleeson (Marty). Prod.: The Bushman Company, The American Film Institute ■ DCP. D.: 73'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Milestone Film & Video / Kino Lorber ■ Restaurato in 4K nel 2022 da University of California, Berkeley Art Museum, Pacific Film Archive e The Film Foundation a partire dai negativi originali. Il restauro è stato eseguito da Corpus Fluxus presso Illuminate Hollywood (immagine), Audio Mechanics (suono) e presso il laboratorio Fotokem. Con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation e il contributo di Peter Conheim, Cinema Preservation Alliance / Restored in 4K in 2022 by University

of California, Berkeley Art Museum, Pacific Film Archive and The Film Foundation from the original negatives. Restoration was carried out by Corpus Fluxus at Illuminate Hollywood (picture restoration), Audio Mechanics (sound restoration) and at Fotokem laboratory. Funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation. Additional support provided by Peter Conheim, Cinema Preservation Alliance

Carrellata a seguire di un ragazzo che cammina di spalle lungo il ciglio di una strada leggermente in salita. Mani in tasca, avanza a piedi nudi con un paio di Converse in testa. I rumori d'ambiente e l'abbaiare fuori campo di un cane vengono inghiottiti dal suono delle percussioni e dei canti tribali. La macchina da presa stringe lentamente su di lui, che si volta facendo il gesto dell'autostop. Sul suo primissimo piano la colonna sonora fonde magnificamente armonie tribali, percussioni yoruba e il suono di un clavicembalo che esegue il *Terreno in do minore* di Henry Purcell. La musica qui introduce i due luoghi del racconto (Stati Uniti e Nigeria) le cui immagini – presente, ricordi, rievocazioni – si susseguiranno durante tutto il film delineando l'identità di Gabriel, il protagonista. Tutta la colonna sonora procede per contaminazioni: compositore e polistrumentista (come il più noto fratello Peter), David Schickele le affida il compito di sostenere e articolare, anche emotivamente, il discorso culturale e razziale.

"1968: Martin Luther King, Robert Kennedy, Bobby Hutton sono tra i morti recenti" – leggiamo in sovrapposizione seguendo nuovamente il ragazzo di spalle, e poi in montaggio parallelo due bambini in una foresta che portano delle giare in testa: "In Nigeria la guerra civile sta entrando nel secondo anno e non si intravede la fine". Il fumo bianco delle fabbriche contro il cielo abbagliante del mattino lascia intravedere il profilo di San Francisco mentre il ragazzo trova finalmente chi gli dà un passaggio. Siamo appena al terzo minu-



Bushman

to del film quando il dialogo tagliente con il biker – a metà tra *Borom Sarret* di Sembène e la parodia di *Easy Rider* – sovverte il tono del prologo.

Guardando al *cinéma vérité*, alle nouvelles vague europee, al primo Cassavetes, ma anche all'esperienza dei pionieri africani come Sembène, Ecaré, o Hondo, Schickele non condanna solo l'America reazionaria e razzista che incasterà con un pretesto Gabriel, ma anche quella liberale degli intellettuali progressisti che citano McLuhan e Malraux ma inciampano nella retorica fraintendendo il senso profondo dell'esperienza umana. Con ironia, poesia e leggerezza, *Bushman* ci conduce nelle tenebre di un'odissea annunciata. E per giorni non si riesce a pensare ad altro.

Cecilia Cenciarelli

A tracking shot follows a young man as he walks along the side of a gently sloping road. Hands in his pockets, he proceeds barefoot with a pair of Converse on his head. Ambient sounds and the barking of an off-screen dog are swallowed up by the sound of percussion

and tribal song. The camera gradually approaches him as he turns around and signals to thumb a ride. Over his extreme close-up, the soundtrack blends magnificent tribal harmonies, Yoruba percussion and the sound of a harpsichord playing Henry Purcell's Ground in C Minor. The music here introduces the story's two locations (United States and Nigeria), whose images (in the present and in the form of memories and flashbacks) alternate throughout the film, mapping the protagonist Gabriel's identity. The rest of soundtrack continues to make use of this process of synthesis; like his better-known brother Peter, the composer and polyinstrumentalist David Schickele entrusts it with the task of articulating and supporting the film's cultural and racial discourse, also on an emotional level.

"1968: Martin Luther King, Robert Kennedy, Bobby Hutton are amongst the recent dead"; this text is superimposed as we again follow the young man from behind; then, in a parallel montage with two children in a forest carrying jars on their heads, we read "In Nigeria the civil war is entering its second year and no end is in sight". The white smoke of the

factories against the blinding light of the morning skies allows us to glimpse the outline of San Francisco while the young man finally finds someone to give him a lift. We are barely into the third minute of the film when a caustic dialogue with the biker – half-way between Sembène's Borom Sarret and a parody of Easy Rider – subverts the tone of the prologue.

With one eye on cinéma vérité, the European new waves and early Cassavetes, and the other on African pioneers like Sembène, Ecaré and Hondo, Schickele not only condemns the reactionary and racist America which will later frame Gabriel on the slightest of pretexts, but also the liberal America of progressive intellectuals who quote McLuhan and Malraux but lapse into rhetoric and misunderstand the deeper meaning of human experience. With irony, poetry and a delicate touch, Bushman leads us into the darkness of the beginnings of an odyssey. And for days, you are unable to think of anything else.

Cecilia Cenciarelli

CEDDO

Senegal, 1977

Regia: Ousmane Sembène

■ T. int.: *The Outsiders*. Scen.: Ousmane Sembène. F.: Georges Caristan, Orlando Lopez, Bara Diokhane, Seydina O. Gaye. M.: Florence Eymon, Dominique Blain. Scgf.: Alpha W. Diallo. Mus.: Manu Dibango. Int.: Tabara Ndiaye (principessa Dior Yacine), Alioune Fall (l'imam), Moustapha Yade (Madir Fatim Fall), Matura Dia (il re), Mamadou Ndiaye Diagne (il rapitore), Ousmane Camara (Farba Diogomay), Nar Modou (Saxewar), Mamadou Dioum (principe Biram), Oumar Gueye (Jaraaf), Ousmane Sembène (Ibrahima). Prod.: Filmi Doomi Reew ■ D.: 120'. Col. Wolof con sottotitoli inglesi / Wolof with English subtitles

■ Da: The Criterion Collection ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Janus Films/The Criterion Collection, a partire dal negativo camera originale 35mm / Restored in



Sul set di *Ceddo*

4K in 2023 by Janus Films/The Criterion Collection, from the original 35mm camera negative

Ben prima di tanti altri, il grande Ousmane Sembène (1923-2007), fondatore e per molti versi padre spirituale del cinema africano che collocò la Storia al centro di tutto il lavoro creativo, tentò di affrontare una delle più grandi tragedie della storia umana, la riduzione in schiavitù degli africani e la fine della loro sovranità per mano dell'Islam e del colonialismo euro-cristiano. È quindi opportuno, in occasione delle celebrazioni per il centenario della nascita del grande maestro, rivisitare uno dei suoi film più riusciti, *Ceddo*, restaurato di recente.

Ambientato in un periodo imprecisato tra il XVII e il XIX secolo, il film è incentrato sui Ceddo, “il popolo del

rifiuto” che respinge un regime resosi complice dell’ascesa al potere del fanatismo islamico e del lento ma duraturo dilagare della schiavitù e del colonialismo euroamericano. Simbolo della coscienza critica del loro popolo, per esprimere il proprio scontento i Ceddo rapiscono la principessa Dior, membro della famiglia reale, e chiedono un cambiamento immediato nella gestione del sistema politico. Per questo saranno espulsi e costretti all’esilio e alla conversione religiosa. Ma il loro indomito spirito di resistenza entrerà nella storia e offrirà una speranza per il futuro dell’Africa e del mondo.

Sembène preferisce il minimalismo cinematografico agli effetti speciali, e dimostra assoluta maestria nella rappresentazione en plein air, dove esprime la sua agorafilia collocando la narrazione conflittuale in spazi aperti che

fanno anche da luogo pubblico in cui discutere le tendenze contraddittorie di un dato sistema politico, in parte attraverso la messa in scena – con molteplici modalità di confronto – della leggendaria tradizione deliberativa e declamatoria africana.

Questo film non è solo una lezione magistrale di politica e di costituzionalismo africano, ma anticipa di due decenni tematiche e stili che Sembène esplorerà in film quali *Guelwaar* (1992) e *Moolaade* (2004) e sottolinea la fede del regista nell’umanesimo africano come via d’uscita dalle impasse passate, contemporanee ed eventualmente future del continente.

Aboubakar Sanogo

Long before many, the great Ousmane Sembène (1923-2007), a founding, and, in many ways, spiritual father of



Yam Daabo

African cinema, who posited History as central to all creative work, sought to engage with one of the greatest tragedies in human history, the enslavement of Africans and their loss of sovereignty in the twin hands of Islam and Euro-Christian colonialism. It is thus befitting, in this centennial celebration of the birth of this cinematic giant, to revisit the newly restored Ceddo, one of his most accomplished films.

Set in an imprecisely time between the 17th and the 19th century, the film centers the Ceddo, or “the people of refusal” who reject a regime that makes itself complicit with the rise to power of Islamic fanaticism and the slow but lasting encroachment of Euro-American enslavement and colonialism. Symbolizing the critical conscience of their people, the Ceddo express their discontent by kidnapping Princess Dior of the royal family and demanding an instant change in the management of the polity. This will lead to their expulsion, exile and forced religious conversion. But their indomitable spirit of resistance will help make history and offer hope for the future of Africa and the world.

Without and in lieu of special effects and massive epic scenes, Sembène chooses

cinematic minimalism and demonstrates his absolute mastery in the mise-en-scène of open and outdoor spaces. There he imprints his agorafilic signature – the staging of conflictual narrative in open spaces – which double as an agora, and in which the contradictory tendencies of a given polity get to be worked out, partly through a staging of the legendary African deliberative and declamatory tradition via multiple modalities of the face off.

This film is at once a masterclass in political philosophy and African constitutionalism, anticipates by two decades themes and styles he would explore in films such as Guelwaar (1992) and Moolaade (2004) and underscores Sembène's faith in African humanism as a way out of the continent's past, contemporary and potential future impasses.

Aboubakar Sanogo

YAM DAABO

Burkina Faso, 1986

Regia: Idrissa Ouédraogo

■ T. it.: *La scelta*. Scen.: Idrissa Ouédraogo.
F.: Jean Monsigny, Sekou Ouédraogo,

Issaka Thiombano. M.: Arnaud Blin.
Mus.: Francis Bebey, Betty Aoua. Int.:
Moussa Bologo, Aoua Guiraud, Assita
Ouédraogo, Fatima Ouédraogo, Oumarou
Ouédraogo, Salif Ouédraogo, Rasmané
Ouédraogo. Prod.: Les Films de l'Avenir,
Ministère de la Coopération ■ DCP. D.:
80'. Col. Versione mooré con sottotitoli
inglesi / *Mooré version with English
subtitles* ■ Da: The Film's Foundation
World Cinema Project ■ Restaurato nel
2022 da The Film Foundation's World
Cinema Project e Cineteca di Bologna
presso i laboratori L'Immagine Ritrovata
e L'Image Retrouvée in collaborazione
con Les Films de la Plaine e la famiglia
di Idrissa Ouédraogo. Con il sostegno
di Hobson/Lucas Family Foundation.
Un ringraziamento speciale a Mohamed
Challouf. Restaurato in 4K a partire dal
negativo camera 16mm e dal suono
magnetico. Il *grading* è stato finalizzato
con l'aiuto del direttore della fotografia
Sekou Ouédraogo / *Restored in 2022
by The Film Foundation's World Cinema
Project and Cineteca di Bologna at
L'Immagine Ritrovata and L'Image
Retrouvée laboratories, in collaboration
with Les Films de la Plaine and the family
of Idrissa Ouédraogo. Restoration funded
by the Hobson/Lucas Family Foundation.
Special thanks to Mohamed Challouf.
Restored in 4K from the 16mm original
negative camera and the magnetic sound.
Color grading was finalized with the
help of director of photography Sekou
Ouédraogo*

Questo restauro fa parte dell'African Film Heritage Project, creato da The Film Foundation's World Cinema Project, FEPACI e UNESCO – in collaborazione con Cineteca di Bologna – a sostegno del restauro e della diffusione del cinema africano.

Non ricordo più dove ho incontrato per la prima volta Idrissa Ouédraogo ma quello che so è che tra di noi si creò subito una relazione fraterna. Avevo scoperto i suoi due primi cortometraggi *Les Écuellés* e *Issa le tisserand* e lo invitai a presentarli alla seconda edizione

delle Giornate del Cinema africano di Perugia che si tenne tra il 26 febbraio e il 3 marzo 1984. Era il primo festival italiano dedicato al cinema africano che avevo creato, con l'appoggio del mio amico Enzo Forini, incoraggiato dalla presenza di numerosi studenti africani iscritti all'Università per stranieri della città umbra, cosa che oggi sarebbe inimmaginabile. La presenza di Idrissa, e quella di Férid Boughédir – che partecipava con *Caméra d'Afrique* – suscitavano un grande interesse tra i giovani.

Ritrovo Idrissa al mio primo FESPACO, nel febbraio 1985, in un'atmosfera di grande effervescenza culturale e politica accesa dalla rivoluzione di Thomas Sankara. Ousmane Sembène, Tahar Cheriaa, Med Hondo, Lionel Ngakane, Jean-Michel Tchissoukou, Haile Gerima, sono tutti in prima linea per sostenere l'azione di questo giovane presidente che vuole restituire all'Africa la sua dignità e liberarla dal neocolonialismo, dalla corruzione e dallo schiacciante ordine economico mondiale. Nel 1987, sempre al FESPACO, assisto alla prima mondiale di *Yam Daabo*. Dopo trentasei anni, ricordo vividamente l'emozione e l'orgoglio che ho provato davanti alle prime immagini del film. La 'scelta' del titolo è quella compiuta da una famiglia di contadini del Sahel che decide coraggiosamente di rifiutare gli aiuti internazionali di USAID e partire alla ricerca di altre terre ma soprattutto della propria dignità ed emancipazione. Una lunga sequenza di grande potere simbolico, scandita dalla colonna sonora del grande Francis Bebey. La mia felicità è indescrivibile: Idrissa si confermava un maestro in dialogo con i grandi pionieri africani, che come lui avevano scelto il cinema per lottare contro lo schiacciante ordine economico mondiale. Con le sue opere successive, la stella di Idrissa è entrata nel firmamento dei grandi festival come Cannes e Berlino, ma l'orgoglio e la dignità della prima sequenza di *Yam Daabo* rendono per

me questo film il più bello e vibrante della nostra storia.

Mohamed Challouf

This restoration is part of the African Film Heritage Project, an initiative created by The Film Foundation's World Cinema Project, the FEPACI and UNESCO – in collaboration with Cineteca di Bologna – to help locate, restore and disseminate African cinema.

I don't remember where I first met Idrissa Ouédraogo, but what I do know is that we immediately struck up a brotherly friendship. I had seen his first two shorts Les Écuellés and Issa le tisserand and invited him to present them at the second edition of the Giornate del Cinema africano in Perugia, which was held from 26 February to 3 March 1984. It was the first Italian festival dedicated to African cinema that I had created, with the support of my friend Enzo Forini and the encouragement of the many African students enrolled at the University for Foreigners in the Umbrian city, which today would be inconceivable. The presence of Idrissa and Férid Boughédir – who participated with Caméra d'Afrique – aroused great interest among the young people.

I met with Idrissa again at my first FESPACO, in February 1985, in the midst of great cultural and political excitement sparked by Thomas Sankara's revolution. Ousmane Sembène, Tahar Cheriaa, Med Hondo, Lionel Ngakane, Jean-Michel Tchissoukou, Haile Gerima were all at the forefront of supporting the actions of this young president who wanted to restore Africa's dignity and free it from neo-colonialism, corruption and the crushing world economic order. In 1987, again at FESPACO, I attended the world premiere of Yam Daabo. After 36 years I still vividly remember the emotion and pride I felt seeing the film's first images. The "choice" the title refers to is the courageous decision of a rural family from the Sahel to refuse international aid from USAID and set off looking for other lands, but also for their

own dignity and emancipation. A long sequence of great symbolic power, punctuated by the soundtrack of the great Francis Bebey. My happiness was indescribable: Idrissa proved to be a master interacting with the great African pioneers, who, like him, had chosen cinema to fight against the crushing world economic order. With his subsequent films, Idrissa's star became part of the constellation of great festivals such as Cannes and Berlin, but in my view the pride and dignity of the first sequence of Yam Daabo make it the most beautiful and vibrant film of our history.

Mohamed Challouf

AL-MAKHDU'UN

Siria, 1972 Regia Tewfik Saleh

■ T. it.: *Gli ingannati*. T. int.: *The Dupes*.

Sog.: dalla novella *Rijāl Ft Al-Shams (Men in the Sun)*, 1963 di Ghassan Kanafani.

Scen.: Tewfik Saleh. F.: Bahgat Heidar.

M.: Farin Dib, Saheb Haddad. Mus.: Solhi El-Wadi. Int.: Mohamed Kheir-Halouani

(Abou Keïss), Abderrahman Alrahy (Abou Kheizarane), Bassan Lofti Abou-Ghazala (Assaad), Saleh Kholoki (Marouane), Thanaa Debsi (Om Keïss). Prod.: National

Film Organization (Siria) ■ DCP. D.: 107'.

Bn. Versione araba con sottotitoli inglesi / *Arabic version with English subtitles* ■ Da: The Film Foundation's

World Cinema Project ■ Restaurato nel 2023 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna

in collaborazione con National Film Organization e con la famiglia di Tewfik Saleh. Un ringraziamento speciale a Mohamed Challouf e a Nadi Nekol Nas.

Con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation. Il restauro in 4K è stato

realizzato a partire da un controtipo negativo combinato conservato presso la Cineteca Nazionale Bulgara (Bulgarska

Nacionalna Filmoteka) e completato presso il laboratorio L'Immagine

Ritrovata / *Restored in 2023 by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna in collaboration with*



Al-Makhdu'un

the National Film Organization and the family of Tewfik Saleh. Special thanks to Mohamed Chalouf and Nadi Nekol Nas. Funding by the Hobson/Lucas Family Foundation. The 4K restoration used a 35mm dupe negative preserved by the Bulgarian National Film Archive (Bulgarska Nacionalna Filmoteka) and was completed by L'Immagine Ritrovata laboratory

Leader senza seguaci, maestro senza discepoli, Tewfik Saleh rappresenta un caso unico nel cinema egiziano. Con nove film al suo attivo (oltre al materiale girato in India che la censura egiziana gli ha proibito di montare) l'opera di Saleh, da sempre scevra da compromessi, costituisce oggi un corpus coerente e non completamente ascri-

vibile al 'realismo sociale' tanto caro ai critici egiziani. I punti di contatto tra i suoi film e quelli di Chahine, Abu Seif, Barakat, Kamel Morsi etc. sono talvolta più apparenti che altro: certamente questi autori raccontano le storie della gente comune, del *fellah* (contadino) che lavora coraggiosamente la terra in una distesa di fango, del sottoproletariato che sopravvive nei miseri quartieri del Cairo o di Alessandria. Certamente guardano agli indigenti e agli emarginati con umanità, suscitando empatia nello spettatore. Ma a questi registi, quasi tutti appartenenti alla classe media, mancano ancora quella lucidità e quell'impegno che derivano da una vera coscienza sociale e politica. [...] È in questo che Saleh si distingue: egli è, come Sembène, un vero cine-

sta marxista per il quale realizzare un film è un vero atto politico. Ecco cosa lui stesso mi ha detto su *Gli ingannati*: "ho lavorato all'adattamento di *Uomini sotto il sole* di Ghassan Kanafani (militante del Fronte Popolare per la Liberazione della Palestina assassinato il 9 luglio 1972 a Beirut dal Mossad) dal 1964 al 1971. Le mie intenzioni e la mia interpretazione del romanzo e dei suoi personaggi sono cambiate alla luce dei tragici eventi accaduti in questa regione nel giugno 1967 e nel settembre 1970. Nell'ultima versione del progetto ho voluto mettere l'accento sull'idea di fuga che in questo momento caratterizza il Medio Oriente. Tre personaggi di tre generazioni diverse, che rappresentano tre fasi dello stesso problema collettivo, decidono di fug-

gire dalla loro situazione alla ricerca di quella che ciascuno considera o spera sia la propria salvezza individuale. Ma la fine è molto diversa dalle loro aspettative: non esiste salvezza individuale da una tragedia collettiva. Ed è questa la lezione che la storia ci insegna ogni giorno”.

Tahar Cheriaa, *Tewfik Saleh*, in *Dossiers du cinéma: Cinéastes*, a cura di Jean-Louis Bory, Claude Michel Cluny, Casterman, Parigi 1971

A leader without followers, a master without disciples, Tewfik Saleh represents a unique case in Egyptian cinema. With nine films to his credit (in addition to material shot in India that the Egyptian censors forbade him to edit), Saleh's work, which has always been uncompromising, today constitutes a coherent corpus that cannot be completely ascribed to the social realism so dear to Egyptian critics. The points of contact between his films and those of Chahine, Abu Seif, Barakat, Kamel Morsi, etc. are sometimes more apparent than anything else; certainly all these filmmakers tell the stories of the common people, of the fellah (farmer) who bravely works the land in an expanse of mud, of the under-proletariat that survives in the miserable neighbourhoods of Cairo or Alexandria. They certainly look at the destitute and marginalised with humanity, arousing empathy in the viewer. But these directors, almost all of whom belong to the middle class, still lack the lucidity and commitment that come from a true social and political consciousness... This is where Saleh stands out; he is, like Sembène, a true Marxist filmmaker for whom making a film is a true political act. Here is what he himself told me about The Dupes: "I worked on the adaptation of Men in the Sun by Ghassan Kanafani – a militant of the Popular Front for the Liberation of Palestine assassinated on 9 July 1972 in Beirut by the Zionist secret services (Mossad) – from 1964 to 1971. My intentions and my interpretation of the novel and its characters changed



Les Femmes palestiniennes

in light of the tragic events that took place in the region in June 1967 and September 1970. In the latest version, I wanted to emphasise the element of escape that characterises the Middle East at this time. Three characters from three different generations, representing three phases of the same collective problem, decide to flee their situation in search of what each considers or hopes to be their individual salvation. But the end is very different from their expectations; there is no individual salvation from a collective tragedy. And this is the lesson that history teaches us every day”.

Tahar Cheriaa, *Tewfik Saleh*, in *Dossiers du cinéma: Cinéastes*, edited by Jean-Louis Bory, Claude Michel Cluny, Casterman, Paris 1971

LES FEMMES PALESTINIENNES

Francia, 1974 Regia: Jocelyne Saab

■ Scen.: Jocelyne Saab. F.: Hassan Naamani. M.: Philippe Gosselet. Prod.: Jocelyne Saab ■ DCP. D.: 16'. Col. Versione

francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: Association Jocelyne Saab ■ Restaurato in 2K da Association Jocelyne Saab a partire da una copia positiva invertita e dal suono magnetico 16mm conservato presso CNC – Centre national du cinéma et de l’image animée / Restored in 2K by Association Jocelyne Saab from an inverted 16mm positive print and magnetic sound preserved at CNC – Centre national du cinéma et de l’image animée

Ho iniziato come reporter di guerra, poi sono diventata regista. Ciò che mi ha arricchito di più sono stati i miei viaggi in Medio Oriente. Questa esperienza mi ha permesso di imparare a comprendere meglio le situazioni con le quali mi confrontavo. In seguito, ho potuto essere indipendente, fare ciò che volevo, trovare il mio stile e la mia voce, che ho difeso il più possibile quando non dovevo guadagnarmi da vivere. Sono stata spesso in situazioni di pericolo, ma ho sempre cercato di rimanere coerente e pronta a lottare per difendere ciò in cui credevo, per



Alham al-Medina

mostrare analizzare questo Medio Oriente in costante cambiamento, che mi affascinava. [...] Nel 1973, ho realizzato *Les Femmes palestiniennes* per l'emittente francese Antenne 2. Volevo mostrare delle immagini di queste donne, combattenti palestinesi in Siria, che all'epoca erano molto rare. Era poco prima della visita di Sadat in Israele e la situazione era molto tesa. Mentre montavo il film ad Antenne 2, Paul Nahon, allora capo del servizio estero, mi afferrò per il colletto e mi tirò fuori dalla sala di montaggio. *Les Femmes palestiniennes* rimase sul tavolo e non fu mai trasmesso in televisione. Jocelyne Saab, intervista realizzata da Nicole Brenez il 20 dicembre 2015

I started out as a war reporter and then became a director. What enriched me the most were my trips to the Middle East. This experience deepened my understanding of the situations I was dealing with. As a result, I became independent and able to do what I wanted, find my own style and voice, which I protected as much as possible when I didn't have to make a living. I have been in many dangerous situations, but

I have always tried to stand by and fight for what I believed in, to show and analyse a constantly changing Middle East, which fascinated me... In 1973, I made Les Femmes palestiniennes for the French channel Antenne 2. I wanted to show images of these Palestinian women fighters in Syria, which were very rare at the time. It was just before Sadat's visit to Israel, and the situation was very tense. While I was editing the film at Antenne 2, Paul Nahon, then head of foreign correspondence, grabbed me by the collar and pulled me out of the editing room. Les Femmes palestiniennes was shelved and never televised. Jocelyne Saab, interviewed by Nicole Brenez, 20 December 2015

ALHAM AL-MEDINA

Siria, 1984 Regia: Muhammad Malas

■ T. int.: *Dreams of the City*. Scen.: Mohammad Malas, Samir Zikra. F.: Urdijan Engin. M.: Haitham Kouatly. Int.: Yasmine Khlaf (madre), Bassel el Abdiadh (Deeb), Rafik Sbeit, Hisham Khcheifati, Talhat Hamdi, Adnan Barakat, Naji Jabr, Adib

Chhadeh, Ayman Zeidan, Nazir Sarhan, Raja Kotrach, Hasan Dakkak. Prod.: National Film Organization.

■ 35mm. D.: 120'. Col. Versione araba con sottotitoli francesi / *Arabic version with French subtitles* ■ Da: Ministero Tunisino della Cultura, Muhammad Malas con il sostegno dell'Istituto Italiano di Cultura di Tunisi. Un ringraziamento a Mohammed Challouf / *Tunisian Ministry of Culture, Muhammad Malas and the support of the Italian Institute of Culture in Tunis. Special thanks to Mohammed Challouf*

In *Alham al-Medina* il ricordo inizia con il suono di un battito d'ali mentre la macchina da presa fa una lenta panoramica da sinistra a destra lungo un edificio di pietra, accertando durante il suo percorso che il suono proviene dalle colombe bianche che svolazzano dietro una finestra del secondo piano. La panoramica prosegue verso destra abbracciando il Barada, il fiume principale di Damasco, con un piccolo ponte che lo attraversa, e fissa l'ambientazione in una strada stranamente tranquilla e poco popolata della città. Girata dal direttore della fotografia turco Orhan Orguz, che era stato appena premiato a Cannes per il suo lavoro su *Yol* (1982) di Yilmaz Güney, questa scena coglie una sensazione di inquietudine. La stranezza degli uccelli all'interno di un edificio e la scelta di isolare il suono del loro battito d'ali ci incoraggia a una lettura allegorica della scena come metafora della prigionia culturale. L'ambientazione è importante, come nel caso di una delle scene chiave del film in cui la storica caduta nel fiume di un carro armato durante una parata è messa in relazione con il nonno cattivo che punisce duramente Deeb per essere andato alla parata e il fratellino di Deeb, Omar, per aver reagito gridando al patriarca infuriato. [...]

“Quando mio padre morì avevo sette o otto anni. Dovemmo lasciare la città e trasferirci a Damasco. Di quel periodo mi ricordo soprattutto che mia madre, dopo la morte di mio

padre, chiamò il mio nome. Mi girai e la guardai. Mi intristì vedere le pallide sfumature di dolore sul suo volto. Credo di essere rimasto imprigionato per molto tempo in quel momento e nel volto triste di quella giovane donna bellissima. Mentre l'autobus ci portava a Damasco dissi 'Dio, guarda com'è bella Damasco, mamma!' come per tentare di risollevarle l'umore. Ero consapevole della portata enorme di quella brusca partenza dalla casa ancestrale verso un'altra città che sarebbe stata la nostra nuova casa, e volevo vederla felice e sorridente, cancellare il dolore dal suo viso. Credo che questa sia la motivazione fondamentale del mio film. Volevo mostrarle la città in cui il sogno si era spezzato per la prima volta. Girai questo film nel 1984, molti anni dopo il mio ritorno”.

Samirah Alkassim, Nezar Andary, *The Cinema of Muhammad Malas, Vision of a Syrian Auteur*, Palgrave Macmillan, Londra 2018

In Alham al-Medina, memory begins with the sound of wings fluttering as the image slowly pans from left to right across a stone building, establishing in its course that the sound belongs to the white doves flying around inside a second story window of the building. The pan continues rightward to encompass the Barada River, the main river in Damascus, with a small bridge crossing, setting the location in an oddly quiet and unpopulated street of the city. Shot by Turkish cinematographer Orhan Orguz, who had just won a prize at the Cannes Film Festival for his work on Yilmaz Güney's 1982 film Yol, this scene captures a sense of disquiet. The strangeness of birds inside a building, and the singling out of the sound of their flapping wings directs us to read the scene allegorically as a metaphor for cultural imprisonment. This location is important as one of the key scenes early in the film that relates the historic plunging of a military tank into the river during a government parade, to the mean grandfather who harshly punishes Deeb, for attending the parade and



Layla wa zi'ab

Deeb's little brother, Omar, for shouting back at the angry patriarch...

“When my father died, I was seven or eight years old. We had to leave the city and move to Damascus. What I particularly recall from that time is that, after my father's death, my mother called my name. So I turned and looked at her. It saddened me to see the pale shades of grief on her face. I believe that I was the captive prisoner of that moment and that somber face of this young, beautiful woman for a very long time. As we headed on the bus toward Damascus, I said “Oh God, look how beautiful Damascus is, mom!” as if this were an attempt to lift her mood. I was aware of the magnitude of our abrupt departure from the ancestral home toward a new city that was to be our new home, and wanted to see her happy and smiling, to remove the grief from her face. I believe this is the fundamental motivation behind my film. I wanted to show her the city where the dream was first broken. I made this film in 1984, many years after my return.”

Samirah Alkassim, Nezar Andary, *The Cinema of Muhammad Malas, Vision of a Syrian Auteur*, Palgrave Macmillan, London 2018

LAYLA WA ZI'AB

Gran Bretagna-Libano-Francia-Belgio-
Paesi Bassi-Svezia, 1980-1984
Regia: Heiny Srour

■ T. it.: *Leila e i lupi*. T. int.: *Leila and the Wolves*. Scen.: Heiny Srour, Ahmed Beydoun. F.: Curtis Clark, Charlet Recors. M.: Eva Houdova. Scgf.: No'man Al Joud, Ahmed Maalla, Heiny Srour. Mus.: Zaki Nassif, Munir Bechir. Int.: Nabila Zeitouni (nei vari ruoli di Leila), Rafik Ali Ahmad, Raja Nehme, Emilia Fowad, Ferial Abillamah, Zafila Cattan, Wissal El Sayyed, Yolande Asmar, Toufic Mrad, Antoniette Negib, Mona Ramadan, Hayat Lozi, Majwa Mehdi. Prod.: Leila Films, BFI
■ DCP. D.: 90'. Col. Versione araba con sottotitoli inglesi e italiani / *Arabic version with English and Italian subtitles*

■ Da: Hein Srour/CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée ■ Restaurato da CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée a partire dal negativo originale 16mm / Restored by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée from the original 16mm negative

Intrecciando memoria, mito e materiali d'archivio, *Layla wa zi'ab* segna uno dei punti d'intersezione più significativi tra il cinema militante e anti-coloniale dei pionieri del Terzer Cine e la storiografia femminista. Rimosso e dimenticato, il ruolo delle donne arabe nella storia politica del Medio Oriente, è qui illuminato per la prima volta e posto al centro del discorso. Il progetto è tanto più ambizioso in quanto Heiny Srour non si limita a esaminare una precisa epoca storica ma fotografa sessant'anni di conflitti. Utilizzando l'espedito narrativo della struttura 'a mosaico' tipica del racconto orientale, Leila viaggia nel tempo: dalla Palestina del Mandato Britannico fino all'invasione israeliana del Libano nel 1982, attraversando le insurrezioni degli anni Venti, la rivoluzione del 1936-1939 – durante la quale le donne organizzarono un matrimonio per trasportare armi – e il massacro del villaggio palestinese di Deir-Yassin...

“Ho scritto la sceneggiatura in tre settimane, in una sorta di trance... Tahar Cheriaa mi chiamò sgridandomi: 'Sono dieci anni che non fai un film! C'è un concorso bandito dall'Agenzia per la Cooperazione Culturale e Tecnica (ACCT) e non hai mandato nulla!'. Tahar Cheriaa aveva avuto un ruolo centrale nella realizzazione di *L'ora della liberazione è arrivata*, e adorava il mio film. Volevo assolutamente inviargli una storia degna di lui, padre di tutti noi giovani cineasti arabi e africani dell'era Tricontinentale. Rilleggendola, ho pensato che mi avrebbero preso per pazza, anche perché di solito erano i film neorealisti a vincere. Il mio era invece un film di rottura nel contenuto e nella forma.”

Riconosciuto dalla critica per l'originalità e il talento della sua regista, *Layla wa zi'ab* fu distribuito ovunque nel mondo ma censurato nella maggior parte dei paesi arabi. Grazie a questo restauro riscopriamo un'opera di grande complessità, che anche nei momenti più imperfetti, non si esaurisce nel suo, pur fondamentale, appello femminista.

Cecilia Cenciarelli

Weaving together memory, myth and archival materials, Layla wa zi'ab is a significant point of intersection between the militant and anti-colonial cinema of the pioneers of Terzer Cine and feminist historiography. Ignored and forgotten, the role of Arab women in the Middle East's political history is illuminated here for the first time and is the focus of the film. The project was made all the more ambitious by the fact that Heiny Srour does not limit her examination to a specific historical period but captures sixty years of conflict. Using narrative structure of the "mosaic", a common device in oriental stories, Leila travels through time: from the British Mandate of Palestine to the Israeli invasion of Lebanon in 1982, participating in the insurrections of the 1920s, the revolution of 1936-1939 – during which women organized a wedding to transport weapons – and the massacre of the Palestinian village of Deir-Yassin...

"I wrote the scenario in three weeks and in a kind of trance... The reason is that Tahar Cheriaa yelled at me, saying: 'You haven't made a film in ten years! There's a script competition at the Agence de Coopération Culturelle et Technique (ACCT) and I haven't received anything from you...' Tahar Cheriaa had played a central role in completing The Hour of Liberation – a film he adored.

... I absolutely wanted to send him a scenario worthy of the man who had been a father to all of us young Arab and African filmmakers of the Tricontinental era. When I read it after I had sent it, I thought the committee would take me for a madwoman, as ACCT usually

awarded prizes to well-crafted, neorealist scenarios. Mine was the opposite, avant-garde in content and form."

Acclaimed by critics for its originality and the talent of its director, Layla wa zi'ab was distributed worldwide but censored in most Arab countries. Thanks to this new restoration we rediscover a work of great complexity, which even in its most imperfect moments speaks beyond its, albeit fundamental, feminist message.

Cecilia Cenciarelli

GHARIBEH VA MEH

Iran, 1974 Regia: Bahram Beyzaie

■ T. int.: *The Stranger and the Fog*. Scen.: Bahram Beyzaie. F.: Mehrdad Fakhimi, Firooz Malekzadeh. M.: Bahram Beyzaie. Scgf.: Iraj Raminfar. Int.: Parvaneh Massoumi (Rana), Khosrow Shojazadeh (Ayat), Manuchehr Farid (Zackaria), Esmat Safavi (Jeyran), Sami Tahassoni, Valiyollah Shirandami, Reza Yaghuti, Esmaeel Poor Rez, Mohammad Pour-Reza. Prod.: Rex Cinema and Theatre Co. ■ DCP. D.: 140'. Col. Versione farsi con sottotitoli inglesi / Farsi version with English subtitles ■ Da: The Film Foundation's World Cinema Project ■ Restaurato in 4K nel 2023 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna in collaborazione con Bahram Beyzaie. Con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation. Il restauro è stato realizzato a partire dal negativo originale scena e colonna ed eseguito presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Un ringraziamento speciale a Ehsan Khoshbakht / Restored in 4K in 2023 by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna in collaboration with Bahram Beyzaie. Funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation. The restoration used the original camera and sound negatives and was carried out at L'Immagine Ritrovata laboratory. Special thanks to Ehsan Khoshbakht

Un altro capolavoro del *Cinema-ye Motafavet*, il nuovo cinema iraniano, è stato ritrovato e riportato in vita. Inaccessibile per decenni, lo straordinario *Gharibeh va meh* di Bahram Beyzaie, che narra di un misterioso straniero giunto su una barca alla deriva in un villaggio costiero dove si innamora di una donna, è stato completamente restaurato a partire dai negativi originali scena e colonna.

In un racconto infinitamente simbolico, fantasmi del passato, paesani retrogradi e forze che sfuggono al controllo dei personaggi trascinano lo spettatore in un vertiginoso labirinto di riti. Nella narrazione circolare meticolosamente strutturata del film, personaggi, tempi e spazi rimano e si rispecchiano l'un l'altro trasformando il cinema in un atto onirico. *Gharibeh va meh* e *Cherike-ye Tara*, di poco successivo, sono due dei film più intensi del cinema iraniano; in entrambi i personaggi sono il prodotto della reciproca immaginazione prima di trasformarsi in mito. Ad accomunarli vi sono inoltre i misteri del mare, l'uso di musica popolare preesistente al posto di una colonna sonora, la presenza del mito e del simbolismo, la forte influenza di teatro e letteratura classici persiani, ed entrambi pongono al centro (sia dell'attenzione/desiderio che del controllo) personaggi femminili determinati che vanno oltre i confini delle donne vittimizzate del cinema iraniano degli anni Settanta.

Ehsan Khoshtakht

Gharibeh va meh, o almeno alcune delle immagini principali di questo film, derivano direttamente dai miei incubi. All'epoca, la paura che si agitava dentro di me vivendo all'interno della società iraniana stava crescendo. La lettura e l'interpretazione del film da parte della critica, dopo la sua anteprima al Tehran International Film Festival, dimostrarono che i miei timori erano fondati: *Gharibeh va meh* era un avvertimento sul pericolo imminente a cui eravamo esposti, condizione che



Gharibeh va meh

la gente ignorava o sceglieva di ignorare. I critici intercettarono questo senso di minaccia nel mio film e scelsero di attaccarlo e di etichettarlo come 'incomprensibile' e 'antireligioso'.

Per questo mi commossi quando il messaggio del film, apparentemente indecifrabile per i critici iraniani, risultò chiarissimo a un critico inglese – credo si trattasse di “Films and Filming” o “Sight & Sound”. Non ricordo le parole esatte del suo articolo, ma l'essenza della sua argomentazione era che *Gharibeh va meh* era una sorta di premonizione degli eventi a venire, e che il suo regista/scrittore era “cinque anni avanti rispetto al suo tempo”. Quello che mi colpisce oggi è: come faceva lo scrittore a sapere cosa sarebbe successo in Iran cinque anni dopo il completamento del film? Ovviamente si trattava della regressiva Rivoluzione iraniana.

Ironia della sorte, mentre il film veniva definito dagli intellettuali iraniani “sconcertante e anti-Islam”, veniva

proiettato, senza il mio permesso, a una conferenza sull'Islam a Londra. In realtà *Gharibeh va meh* rappresenta un rifiuto a entrambe le accuse: un rifiuto dell'intellettualismo e della religione.

Bahram Beyzaie

Another holy grail of Cinema-ye Motafavet (Iranian New Wave) has been found and brought back to life. Impossible to see for decades, Bahram Beyzaie's dazzling Gharibeh va meh, about a mysterious stranger arriving at a coastal village in a drifting boat and falling for a woman, is now fully restored from original camera and sound negatives.

In this endlessly symbolic tale, ghosts of the past, narrow-minded villagers and forces beyond the control of the characters take the viewer into a dizzying labyrinth of rituals. In the film's meticulously structured circular narrative, characters, times and spaces rhyme and mirror each other, turning filmmaking into an act

of dreaming. Gharibeh va meh and later Cherike-ye Tara represent one of the strongest duos of Iranian cinema; in both, characters are the product of each other's imagination before transitioning into myth. They also share the mysteries of the sea, the use of pre-existing folk music instead of a musical score, the presence of myth and symbolism, heavy influence from Persian classical theatre and literature, and giving prominence (in terms of both attention/desire and control) to strong-willed women who transcend the confines of the victimised women of 1970s Iranian cinema.

Ehsan Khoshbakht

Gharibeh va meh, or at least some of its most essential images came right out of my nightmares. I realised the fear that was tormenting me in Iranian society was now growing even bigger within me. The critics' reading and interpretation of the film after its premiere at Tehran International Film Festival proved that my fears were right. Gharibeh va meh was a warning about an impending danger that people were either oblivious to, or chose to stay ignorant of. They saw the signs of the looming threats addressed in the film but opted to attack the film and label it as "incomprehensible" and "anti-religious".

However, I was moved when the same message, seemingly undecipherable for Iranian critics, was so clear to a writer from either "Films and Filming" or "Sight & Sound" who wrote a dispatch on the festival. I can't recall his exact words, but the core of his argument was that Gharibeh va meh was a premonition of things to come, and the director/writer is "five years ahead of his time". What shakes me today is how did the writer know what was going to happen in Iran five years after the film's completion? Of course, it was the regressive Iranian Revolution.

Ironically, while Gharibeh va meh was called a "baffling and anti-Islam" film by Iranian intellectuals, it was screened, without my permission, at a conference about Islam in London. In

fact, Gharibeh va meh is a rejection of both accusations: a rejection of intellectualism and religion.

Bahram Beyzaie

CHERIKE-YE TARA

Iran, 1979 Regia: Bahram Beyzaie

■ T. int.: *The Ballad of Tara*. Scen., M., Scgf.: Bahram Beyzaie. F.: Mehrdad Fakhimi. Int.: Susan Taslimi (Tara), Manouchehr Farid (antico guerriero), Reza Babak (Ghelich), Siamak Atlasi (Ashoub), Mahim Dayhim (vicino). Prod.: Leesar Film Group (Bahram Beyzaie) ■ DCP. D.: 102'. Col. Versione farsi con sottotitoli inglesi / Farsi version with English subtitles

■ Da: Bahram Beyzaie ■ Restaurato nel 2022 a partire dai negativi originali presso Roashana Studios (Teheran). Il restauro è stato supervisionato dal regista e produttore Bahram Beyzaie / Restored in 2022 from the original negatives at Roashana Studios (Tehran). The restoration was supervised by director/producer Bahram Beyzaie

La perfetta mescolanza di mito, simbolismo, folklore e letteratura classica persiana che Bahram Beyzaie realizza in *Cherike-ye Tara* non ha eguali per complessità. E tuttavia, con l'eccezione di *Ragbar* (*Downpour*, 1972), restaurato e riportato in vita un decennio fa, il regista – la cui produzione è la più coerente della cinematografia iraniana degli anni Settanta – è anche ingiustamente uno dei maestri più invisibili del nuovo cinema iraniano. Qui, oltre a dirigere, ha anche prodotto, sceneggiato, creato i costumi e le scenografie e montato un racconto ipnotico che fonde leggende cerimoniali del passato e vita contemporanea. Tara, vedova volitiva, incontra il fuggevole fantasma di un antico guerriero nella foresta vicino al suo villaggio. Le apparizioni si fanno più frequenti e infine il fantasma le parla, reclamando una spada che la donna ha trovato tra gli effetti personali di suo padre. Senza

la spada il guerriero morto non può riposare in pace. Ma quando la spada gli viene restituita è il suo amore per Tara a impedirgli di tornare nel mondo dei defunti.

Il completamento del film coincide con la rivoluzione del 1979 e l'ascesa al potere degli islamisti, ma non fu tanto il simbolismo politico che portò alla sua messa al bando per un tempo indefinito. Fu piuttosto l'immagine di una donna sia desiderata sia responsabile del proprio destino a irritare le autorità. (L'unica proiezione ufficiale del film avvenne al Festival di Cannes nel 1980.) Lo straordinario debutto di Susan Taslimi nel ruolo di Tara rimane invisibile agli occhi del pubblico. Alla sua intensità si accompagna l'interpretazione sicura di sé di Manouchehr Farid, attore abituale di Beyzaie.

Il film è influenzato da antichi schemi rituali: molte delle scene si svolgono parallelamente a un Ta'zieh, rappresentazione sacra sciita che commemora il martirio dell'imam Hussein. Il film potrebbe essere visto come un'interpretazione laica del Ta'zieh (oltre che come una lettura femminista di Kurosawa) in cui Tara, dopo aver perso gli uomini della sua vita, si rende conto che deve prendere in mano una spada e ridefinire la propria femminilità. In questo senso, l'ultima sequenza, uno dei momenti più alti del cinema iraniano, prefigura con la sua poesia epica le coraggiose lotte delle donne iraniane di oggi.

Ehsan Khoshbakht

Bahram Beyzaie's seamless blend of myth, symbolism, folklore and classical Persian literature in Cherike-ye Tara is unparalleled in its complexity. Yet, apart from Ragbar (Downpour, 1972), which was restored and revived a decade ago, the director with the most consistent body of work in the Iranian cinema of the 1970s is also, unjustly, one of the most invisible masters of the Iranian New Wave. Here, as well as directing, he has also produced, written, set and costume-designed, and edited a mesmeris-



Cherike-ye Tara

ing tale that fuses the ceremonial legends of the past with contemporary life. Tara, a strong-willed widow encounters the fleeting ghost of an ancient warrior in the forest next to her village. The ghost's appearances become more frequent and finally he talks to her, claiming a sword that she has found among her father's effects. Without the sword, the dead warrior can't rest. But when the sword is restored to him, it's his love for Tara that prevents him from returning to the land of the dead.

With the close of production coinciding with the 1979 revolution and

the Islamist takeover of the country, it wasn't so much the political symbolism of the film that led to its indefinite ban. Rather, it was the image of a woman, both desired and at the same time in charge of her destiny, which upset the authorities. (Cannes 1980 was the only official screening of the film.) Susan Taslimi's stunning debut in the role of Tara remained unseen. Her energy is matched by the self-assured performance of Beyzaie's regular collaborator, Manouchehr Farid.

The film is influenced by the patterns of ancient ritual as many of the scenes

occur in parallel with a Tàzieh performance, a Shia passion play, depicting the sufferings of Imam Hossein. The film could be seen as a secular interpretation of Tàzieh (as much as a feminist take on Kurosawa) in which Tara, having lost the men in her life, realises that she must pick up a sword and redefine her womanhood. In that sense, the last sequence, one of the greatest moments of Iranian cinema, anticipates in its epic poetry the bravery of the struggles of Iranian women today.

Ehsan Khoshbakht



ELFI MIKESCH: FILMARE È DEDIZIONE

Elfi Mikesch: Filming Is Devotion

Programma a cura di / Programme curated by **Martin Koerber**

“Filmare è sempre dedizione. Credo che girare abbia poco a che fare con il potere e molto con il ritmo e l’equilibrio. Durante il lavoro la macchina da presa diventa una parte del corpo. Gli attori e i loro movimenti nello spazio possiedono un specifico ritmo. È come se danzassi con il mio soggetto”. Così Elfi Mikesch, intervistata nel 1991 da Peter Körte.

Nata in Austria nel 1940 e attiva a Berlino a partire dagli anni Sessanta, Elfi Mikesch è tra i direttori della fotografia più importanti del cinema tedesco. Dopo gli esordi come fotografa, si è avvicinata al cinema nei primi anni Settanta. Oltre a realizzare film propri, ha lavorato come direttrice della fotografia a più di cinquanta opere di altri registi, tra cui Werner Schroeter, Rosa von Praunheim, Monika Treut, Friederike Pezold, Heinz Emigholz, Cynthia Beatt e Teresa Villaverde. È stata insignita tre volte del Deutscher Kamerapreis, compreso il premio alla carriera ricevuto nel 2006. Nei suoi oltre venti film, dei quali è spesso anche sceneggiatrice e produttrice, si muove liberamente tra vari generi. Molte delle sue opere sono documentari, ma grazie alla loro libertà formale tendono a sconfinare nella sperimentazione poetica e si distinguono in particolare per la raffinatezza dell’illuminazione e dei movimenti di macchina.

“Quando la notte dormiamo e sogniamo, noi giochiamo. La nostra anima gioca con tutto ciò con cui non le è permesso giocare durante il giorno. Nei miei film faccio altrettanto: integro l’esperienza del gioco nei rapporti con le persone che lavorano con me. Non me ne vado, non le lascio sole. Giochiamo insieme. Non è sempre facile. All’inizio possono esserci delle difficoltà; la fiducia non si instaura subito, non ci si conosce. È proprio in quel momento che la giosocità diviene il modo migliore per creare una fiducia reciproca. [...] Questo modo di lavorare, questo approccio agli altri, e tra noi questo strumento bellissimo, la macchina da presa, che aiuta a catturare il tutto, la collaborazione con le persone che lavorano al film, al montaggio, al suono, o con gli assistenti, tutto il bel lavoro che facciamo insieme: è un metodo che mi piace moltissimo. Non ho mai frequentato una scuola dove mi hanno detto ‘questo è un documentario, questo è un lungometraggio’. Probabilmente ciò contribuisce alla mia imparzialità rispetto a entrambe le possibilità” (dichiarazione di Mikesch a Christoph Hübner).

La maggior parte dei suoi primi film è stata inaccessibile per anni, se non in copie 16mm molto danneggiate, prima che la Deutsche Kinemathek ne intraprendesse il restauro. Questo programma ne presenta cinque, che esemplificano il suo eclettico stile di regia.

Martin Koerber

In an interview with Peter Körte, Elfi Mikesch stated in 1991: “Filming is always Devotion. I believe that camerawork has only a limited amount to do with power and a lot to do with rhythm and balance. The camera becomes a part of the body during the work. The actors and their movements in space have their own rhythm. I find myself in a state of dance with my subject”.

Born 1940 in Austria and working in Berlin since the 1960s, Elfi Mikesch is one of the most distinguished cinematographers in German cinema. Originally coming from the world of photography, she has worked in the cinema since the early 1970s. Besides shooting her own films, she worked as director of photography on more than 50 films by other directors, among them Werner Schroeter, Rosa von Praunheim, Monika Treut, Friederike Pezold, Heinz Emigholz, Cynthia Beatt and Teresa Villaverde. She has received the Deutscher Kamerapreis three times, including the Honorary Lifetime Achievement Award in 2006. Mikesch’s two dozen directorial works, of which she is usually also the writer/producer, stroll freely between genres. Many of her films are documentaries, but their free form tends to break out into poetic experimentation, and they stand out especially because of the exquisite lighting and camerawork.

In 2000 she told Christoph Hübner: “When we sleep and dream at night, we play. Our soul plays with everything that is not allowed to play during the day. That’s why I do that in my films. I integrate that into my films and start to work playfully with the people I make my films with. I don’t go and leave them alone. We play together. It’s pretty grim sometimes. Sometimes they have difficulties at the beginning; the trust is not there right away, we are not known to each other. That’s where playfulness is the best level to establish that trust mutually... This form of working, this approach to the others, in between us this extremely beautiful instrument of the camera, which helps to capture that, the collaboration with the people who are coupled with it, whether it’s the editing, the sound or also assistants, this whole beautiful working together. I really like that form. I never went to a school where I was told, ‘This is documentary, and this is feature film.’ That’s probably part of my impartiality to both possibilities.”

This programme selects five of her earlier films which exemplify her style of genre-bending filmmaking. Most of these titles were inaccessible for years except in banged-up 16mm prints until Deutsche Kinemathek undertook the restorations.

Martin Koerber

ICH DENKE OFT AN HAWAII

Germania Ovest, 1978

Regia: Elfi Mikesch

■ T. int.: *I Often Think of Hawaii*. Scen., F., Scgf.: Elfi Mikesch. M.: Elfi Mikesch, Elfi Tillack. Int.: Carmen Rossol, Ruth Rossol, Tito Rossol. Prod.: Oh Muvie Produktion, Laurens Straub, Zweites Deutsches Fernsehen, ZDF ■ DCP. D.: 85'. Col. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / *German version with English subtitles* ■ Da: Deutsche Kinemathek ■ Restaurato nel 2018 da Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin e Deutsche Kinemathek presso il laboratorio ARRI Media a partire dall'invertibile originale 16mm / *Restored in 2018 by Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin and Deutsche Kinemathek at ARRI Media laboratory from the original 16mm reversal camera*

Ritratto di una madre single di Berlino, che lavora come donna delle pulizie, e dei suoi due figli. Il marito, un soldato americano di Portorico, ha abbandonato la famiglia dopo tre anni, lasciando solo "alcune cartoline e un disco di musica hawaiana". Al centro del film c'è la figlia sedicenne, Carmen, ma viene dato molto spazio anche alla madre, che lavora per mantenere la famiglia. Durante le riprese sono state realizzate scene di finzione che si giustappongono alle sequenze documentarie. Queste ultime servono innanzitutto per introdurre l'ambiente urbano in cui vive la famiglia. La macchina da presa si limita a registrare, lasciando che la desolazione dei luoghi parli da sola. Le ripetizioni sottolineano l'uniformità delle routine quotidiane mostrate. Vediamo più e più volte la madre che esce di casa alle cinque del mattino, va al lavoro, lava i pavimenti degli uffici. Il corridoio ci appare infinito mentre la vediamo strisciare all'indietro sulle ginocchia per pulire, pezzo dopo pezzo; il gesto con cui strizza lo straccio viene compiuto ripetutamente. Seguono senza soluzione di continuità le immagini in cui pulisce casa



Ich denke oft an Hawaii

sua: a cambiare sono solo i colori del secchio e dei guanti di gomma. La figlia partecipa ai lavori domestici, ma per lei si prospetta un futuro diverso: fa i compiti e frequenta il liceo. Malgrado gli spazi angusti del trilocale e una quotidianità opprimente e faticosa, i protagonisti hanno sviluppato per il film forme di auto-drammatizzazione in cui, per mezzo di abiti e oggetti di scena originali, evocano momenti che richiamano lo splendore del barocco spagnolo o un esotismo d'ispirazione cinese. In questi *tableaux* l'ingenuità e la rifrazione ironica si uniscono al coraggio di ritrarre desideri personali e sogni a occhi aperti.

Heike Klippel, *Ein in Maßen komischer Beitrag zur den Frage, warum aus Frauen selten etwas wird, in Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen*, a cura di Karin Herbst-Messlinger e Rainer Rother, Bertz + Fischer, Berlino 2019

The film portrays a single mother who works as a cleaning lady and lives with her two children in Berlin. Her husband, an American soldier from Puerto Rico, has left the family after three years.

"He left behind postcards and a record of Hawaiian music." Sixteen-year-old daughter Carmen is at the centre of the film, but the mother, who works to provide for the family, is also given a lot of space. During the filming process, a series of jointly developed staged scenes were created, which are juxtaposed with the documentary scenes. The documentary parts of the film first introduce the urban environment where the family lives. The gesture is one of recording, letting the desolation of the places speak for themselves. Repetitions emphasize the uniformity of the daily routines shown. Again and again, we see the mother leaving the house at five in the morning, going to work, cleaning office corridors. The hallway seems endless as she slides back on her knees, cleaning, piece by piece; the movement with which she wrings out the cleaning cloth is repeated over and over again. Images of cleaning the family's own apartment follow seamlessly, in which only the colours of the bucket and the rubber gloves differ. The daughter does participate in the housework; but a different future is planned for her; she does schoolwork and attends high school. Despite the narrowness of the three-room



Execution. A Study of Mary

apartment and the oppressive, tiring daily life of the protagonists, they developed self-dramatisations for the film, in which, with the help of original clothes and props, they conjure up moments of baroque Spanish splendour as well as Chinese-inspired exoticism. In these tableaux, naivety and ironic refraction combine with the courage to portray personal longings and daydreams.

Heike Klippel, Ein in Maßen komischer Beitrag zur der Frage, warum aus Frauen selten etwas wird, in Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen, edited by Karin Herbst-Messlinger and Rainer Rother, Bertz + Fischer, Berlin 2019

EXECUTION. A STUDY OF MARY

Germania Ovest, 1979

Regia: Elfi Mikesch

■ Scen., F., M.: Elfi Mikesch. Int.: La Milli (Maria Stuarda), Magdalena Montezuma (Regina Elisabetta), Berryt Bohlen (Bothwel), Polo Espinoza, Vroni Hinkelbein, Frank Ripplloh, Frank Soletti, Raphael. Prod.: Oh Muvie Film ■ DCP. D.: 28'. Bn. Versione tedesca / *German version* ■ Da: Filmmuseum München

Il film è di fatto una presentazione di singole deliziose immagini fotografiche, in uno sfavillante bianco e nero,

che rappresentano Maria Stuarda nella personale versione di Mikesch. “Il dramma di una donna che tentò una forma di emancipazione in un’epoca di sconvolgimenti, ma restò intrappolata nelle insidie degli uomini”, per citare le sue parole. Di fronte a molteplici strati di informazioni contrastanti su ‘come andò realmente’, Mikesch ha deciso di non sforzarsi di essere una storica, ma di radicalizzare la narrazione condensandola in suggestive immagini di passione, potere, amore, dolore e morte.

Martin Koerber

This film is in effect a slideshow of exquisite single photographic images in



Was soll'n wir denn machen ohne den Tod?

sparkling black and white, representing Mikesch's own version of Mary Stuart. "The drama of a woman who attempted a kind of liberal emancipation in a time of upheaval, but got caught in the snares of men," in her words. Confronted with layers and layers of conflicting information about "how it really was" Mikesch decided not to try to be a historian, but to radicalise the narrative and condense it into striking images of passion, power, love, pain and death.

Martin Koerber

WAS SOLL'N WIR DENN MACHEN OHNE DEN TOD?

Germania Ovest, 1980
Regia: Elfi Mikesch

■ T. int: *What Shall We Do Without Death?*
Scen., F.: Elfi Mikesch. M.: Elfi Mikesch, Renate Merck, Anke-Rixa Hansen. Mus.: Traute Hagelstein, Gysel. Int.: signora Käthe, signora Traute, Edith London, Barbara Gold, Steven Adamczewski. Prod.: Elfi Mikesch per Oh Muvie Film, ZDF ■ DCP. D.: 108'. Col. e Bn. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / *German version with English subtitles* ■ Da: Deutsche Kinemathek ■ Restaurato nel 2020 da Deutsche Kinemathek presso il laboratorio ARRI Media a partire dal negativo originale 16mm / *Restored in 2020 by Deutsche Kinemathek at ARRI Media laboratory from the original 16mm negative*

Il film si apre con un'immagine di ammaliante bellezza. La macchina da

presa s'insinua in una stanza inondata di luce. Le finestre sono aperte, un vento estivo agita le tende. I colori sono in qualche modo distorti dall'incidenza della luce sulla pellicola, come spesso accade nei film sperimentali ossessionati dal materiale filmico, e udiamo una musica seducente. Una voce ci lascia assistere agli ultimi istanti di una persona morente. Invece di essere spaventati, ci arrendiamo alla scena e pensiamo: "È così che si vorrebbe morire".

Mi colpisce l'ironia crossmediale dei nostri tempi: digitando il titolo del film su Google, tra i primi cinque risultati della ricerca appaiono video di YouTube sull'eutanasia.

Tra i film di Elfi Mikesch, questo è forse quello che si spinge più in là

nella giocosa trasformazione di un documentario in un'interazione completamente libera con la realtà, catturata dalla macchina da presa a favore di una narrazione che si snoda non tanto sullo schermo quanto nell'interiorità dello spettatore. Lo capiscono tutti: non si tratta di qualcosa di esterno a noi, a essere raggiunta è la nostra assenza più intima.

Durante i 108 minuti di sorprese che il film ci riserva, i termini "demenza" e "Alzheimer" non vengono mai pronunciati. Diversamente da oggi, nel 1980 non facevano parte del linguaggio comune. Ciò nonostante, dopo averlo visto capiamo come vengono percepite dall'interno queste condizioni mentali.

In un dibattito sul film Mikesch ha affermato che non è pensato per gli spettatori più anziani bensì per i più giovani, che possono così familiarizzare con le esperienze che li attendono.

Così si legge nell'opuscolo di presentazione del film alla prima al Festival di Berlino (sezione Forum): "Quando vediamo l'immagine che i vecchi ci mostrano del nostro futuro rimaniamo increduli; una voce dentro di noi sussurra assurdamente che a noi non accadrà: non saremo più noi, quando accadrà. Finché non si abbate su di noi, la vecchiaia è qualcosa che riguarda solo gli altri. È quindi comprensibile che la società riesca a distogliereci dal considerare i vecchi come nostri simili... Nell'avvenire che ci aspetta è in gioco il senso della nostra vita; non sappiamo chi siamo se non sappiamo chi saremo: riconosciamoci in questo vecchio, in questa vecchia. È necessario se vogliamo accettare la nostra condizione umana nella sua totalità" (Simone de Beauvoir, *La terza età*).

Martin Koerber

The film begins with beguiling beauty. The camera creeps into a room flooded with light. The windows are open, summer wind moves the curtains. The colours of the film material are somewhat

distorted by the incidence of light in the cassette, as is usual in material-obsessed experimental films, and we hear seductive music. A voice lets us witness the last seconds of a dying person. Instead of being frightened, we surrender to this scene and think: "This is how one would like to die."

A current cross-media irony strikes me: If one enters the film title on Google, YouTube videos about euthanasia are offered among the first five search results.

Among Elfi Mikesch's films, this is perhaps the one that goes furthest in playfully transforming the documentary into a completely free play with reality, captured by the camera in favour of a narrative that unfolds less on the screen than in the viewer's inner experience. Everyone understands: this is not about something external to us, but we are meant to be reached in our innermost being.

During the 108 minutes of surprises this film provides, the terms "dementia" and "Alzheimer's" are not once mentioned. Unlike now, they were simply not part of the common discourse in 1980. Nevertheless, after seeing this film one understands what these mental states feel like from within.

Mikesch said in a discussion about the film that it was not meant for older, but rather for younger viewers, who could make friends here with experiences that are still waiting for them.

The leaflet for the premiere at the Berlin Film Festival (Forum section) featured this quote: "We stand in disbelief at the image that old people show us of our own future; a voice within us whispers to us, contradictorily, that this will not happen to us: it will no longer be us when it happens. Until it comes upon us, old age is something that only affects others. In this way we can also understand that society succeeds in preventing us from seeing old people as our equals... The meaning of our life is questioned by the future that awaits us; we do not know who we are if we do not know who we will be: let us recognise ourselves in this old man, in this old woman. This is essential if we are to accept our human

situation as a whole" (Simone de Beauvoir, in her essay Old Age).

Martin Koerber

MACUMBA

Germania Ovest, 1981

Regia: Elfi Mikesch

■ Scen., F.: Elfi Mikesch. M.: Heide Breitel.
Mus.: Ed Lieber, Christian Geerdes, Ursula Weck, Fritz Mikesch. Int.: Magdalena Montezuma (Isabelle), Bernd Broaderup (Max Taurus), Heinz Emigholz (Vinzenz Nola), Carola Regnier (Franziska), Fritz Mikesch (Sandro Deadalos), Frank Ripplloh (Tannenzauber), Edith Lechtape (Ariadne). Prod.: Laurens Straub, Elfi Mikesch per Filmwelt Verleihagentur GmbH, Oh Muvie Film, ZDF ■ DCP. D.: 90'. Col. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / German version with English subtitles ■ Da: Deutsche Kinemathek ■ Restaurato nel 2020 da Deutsche Kinemathek presso il laboratorio ARRI Media a partire da una copia 16mm conservata presso ZDF / Restored in 2020 by Deutsche Kinemathek at ARRI Media laboratory from a 16mm print preserved at ZDF

Questa volta Elfi Mikesch lavora con le star. La grande Magdalena Montezuma, più bella che mai, interpreta una scrittrice di polizieschi che inventa un mondo di crimini che la coinvolgono. Bernd Broaderup, che ricordiamo come il gay sensibile di *Ai cessi in tassi*, interpreta Max Taurus, romantico burocrate che crede non nel bene ma nel male che alberga nelle persone, e pensa di poterlo trovare ovunque in città. Alla ricerca di delitti, entra in una casa abbandonata dove il piacere per l'incuria è una forma di resistenza all'ambiente esterno. Trova iene, vittime e carnefici allo stesso tempo, in un sistema di prigionie invisibili. Incontra un contro-mondo che sembra comportarsi in modo diverso dal suo. C'è Frank Ripplloh che interpreta un losco ed elegante truffatore,



Macumba

Carola Regnier che parla d'amore con il volto disperato, Fritz Mikesch nei panni di un pittore che si esercita al suicidio nel suo labirinto. Heinz Emigholz il cui volto folle intimorisce l'assassino, è il solo a conservare il senso dell'umorismo.

L'ingegnosa macchina da presa di Mikesch continua a reinventare il cinema (chi altri lo fa, in Germania?). La regista lavora con la luce e il colore, con una forza poetica e una concentrazione che lasciano ammutoliti. Ha girato questo film per oltre un anno: con pochi soldi, ma con immaginazione e forza e con collaboratori che hanno

creduto nel suo talento. Il pubblico, preparato solo al realismo e reso primitivo dai media, avrà le sue difficoltà. I dettagli diventano protagonisti. La bellezza di un labbro o di un guanto catturano il criminale, lo attirano nel loro incantesimo. L'assassino è ipnotizzato e il detective deve morire. La vita continua, ma solo per le donne, il cui amore è più importante dell'aggressività degli uomini. *Macumba* è il più bel film sul crimine realizzato da una donna.

Rosa von Praunheim, in "Berlinalertip", n. 3, 1982

This time Elfi Mikesch works with stars. The great Magdalena Montezuma, more beautiful than she has ever been before, plays a crime writer who invents a world of crimes involving herself. Bernd Broaderup, whom we know as the sympathetic gay man from Taxi zum Klo, plays Max Taurus, a romantic bureaucrat who believes not in the good but in the evil in people, and who looks for it and thinks he can find it everywhere in the city. In search of crime, he enters a derelict house where the resistance to the environment lies in the pleasure of neglect. He finds hyenas, victims and perpetrators at the same time, in a sys-

tem of invisible prisons. He encounters a counter-world that only seems to behave differently from his own. There is Frank Ripploh, who plays a sleazy, elegant con man, Carola Regnier, who speaks of love with a destroyed face, Fritz Mikesch, who portrays a painter practising suicide in his labyrinth. Heinz Emigholz is the only one whose humour survives, whose mad face intimidates the murderer.

Mikesch's ingenious camera keeps re-inventing cinema (who else does that in Germany?). She works with light and colour, with a poetry and concentration that makes the heart stand still. She shot this film for over a year – with little money, but with imagination and strength and collaborators who believed in her talent. The audience, prepared only for realism and made primitive by the media, will have its difficulties. Details become main characters. The beauty of a lip or a glove seizes the perpetrator, draw him under their spell. The murderer is hypnotised, and the detective must die. Life goes on, but only with women, whose love is more important than the aggression of men. Macumba is the most beautiful film about crime made by a woman. Rosa von Praunheim, in "Berlinale-tip", n. 3, 1982

DIE BLAUE DISTANZ

Germania Ovest, 1983

Regia: Elfi Mikesch

■ T. int.: *The Blue Distance*. Sog.: da *Erdachte Briefe* di Unica Zürn. Scen., F., Scgf.: Elfi Mikesch. M.: Heide Breitel. Mus.: Fritz Mikesch. Int.: Silke Grossmann, Heinz Emigholz (voce narrante). Prod.: Oh Muvie Film ■ DCP. D.: 22'. Bn. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / *German version with English subtitles* ■ Da: Deutsche Kinemathek ■ Restaurato nel 2020 da Deutsche Kinemathek presso il laboratorio ARRI Media a partire dal negativo originale 35mm / *Restored in 2020 by Deutsche Kinemathek at ARRI Media laboratory from the original 35mm negative*



Die blaue Distanz

Questo cortometraggio è una dimostrazione dell'eleganza delle inquadrature e dell'illuminazione che caratterizza il lavoro di Elfi Mikesch. Tour de force tecnico, è stato girato in 35mm nell'angusto scompartimento di un treno durante un veloce viaggio notturno. E tuttavia il film che ne risulta è una poesia leggera come una piuma, un piccolo saggio o un esercizio per sciogliere le dita completato rapidamente tra un lavoro e l'altro.

Mikesch scrive: "La 'distanza azzurra' è il nome dato alla prospettiva dei boulevard di Parigi, che lo sguardo può percepire fino all'orizzonte indefinito. Allo stesso tempo indica la distanza tra due amanti nelle lettere dell'artista Unica Zürn. Nel film una viaggiatrice incontra il suo alter ego, dietro cui si nasconde l'amante o la persona amata, sublimata dall'assenza di vicinanza. Una fantasmagoria tra sogno e realtà, durante un viaggio notturno in treno tra Berlino e Basilea".

Martin Koerber

This short film is a demonstration piece for the exquisite framing and lighting that is typical of Elfi Mikesch's camerawork. A technical tour de force, shot on 35mm in a cramped train compartment during a fast, nocturnal journey. Nevertheless, the film comes across like a poem as light as a feather, a small study or finger exercise completed quickly between larger tasks.

Mikesch writes: "The 'blue distance' is called the perspective of the boulevards of Paris, which the gaze can perceive up to the indefinite horizon. At the same time, it signifies the distance of two lovers in the letters of the artist Unica Zürn. In the film, a traveller encounters her likeness, behind which the lover or beloved hides, sublimated from the lack of proximity. A phantasmagoria between dream and reality, during a night train ride between Berlin and Basel."

Martin Koerber



Die blaue Distanz

I COLORI DEL CINEMA RITROVATO 2023

Il Cinema Ritrovato's Colors 2023



Poster di *Tunny Fishing in Tunisia* (Francia, 1906). Coll. Eric Lange



Cartoline di *Guillaume Tell* (Francia, 1903) di Lucien Nonguet



Film Pathé

HÉROÏSME DE GUILLAUME TELL

3661





Haydée Chikli e Blanche Ferrero (Tunisi, ca. 1909)

Albert Samama Chikli e la figlia Haydée (Tunisi, ca. 1909)

Blanche Ferrero (anni Dieci)

Haydée Chikli sul set di *Ain-el-Ghezal*, 1923

Cineteca di Bologna – Fondo Albert Samama Chikli





Poster di *Vittoria o morte!* (Italia, 1913)



Valderrama

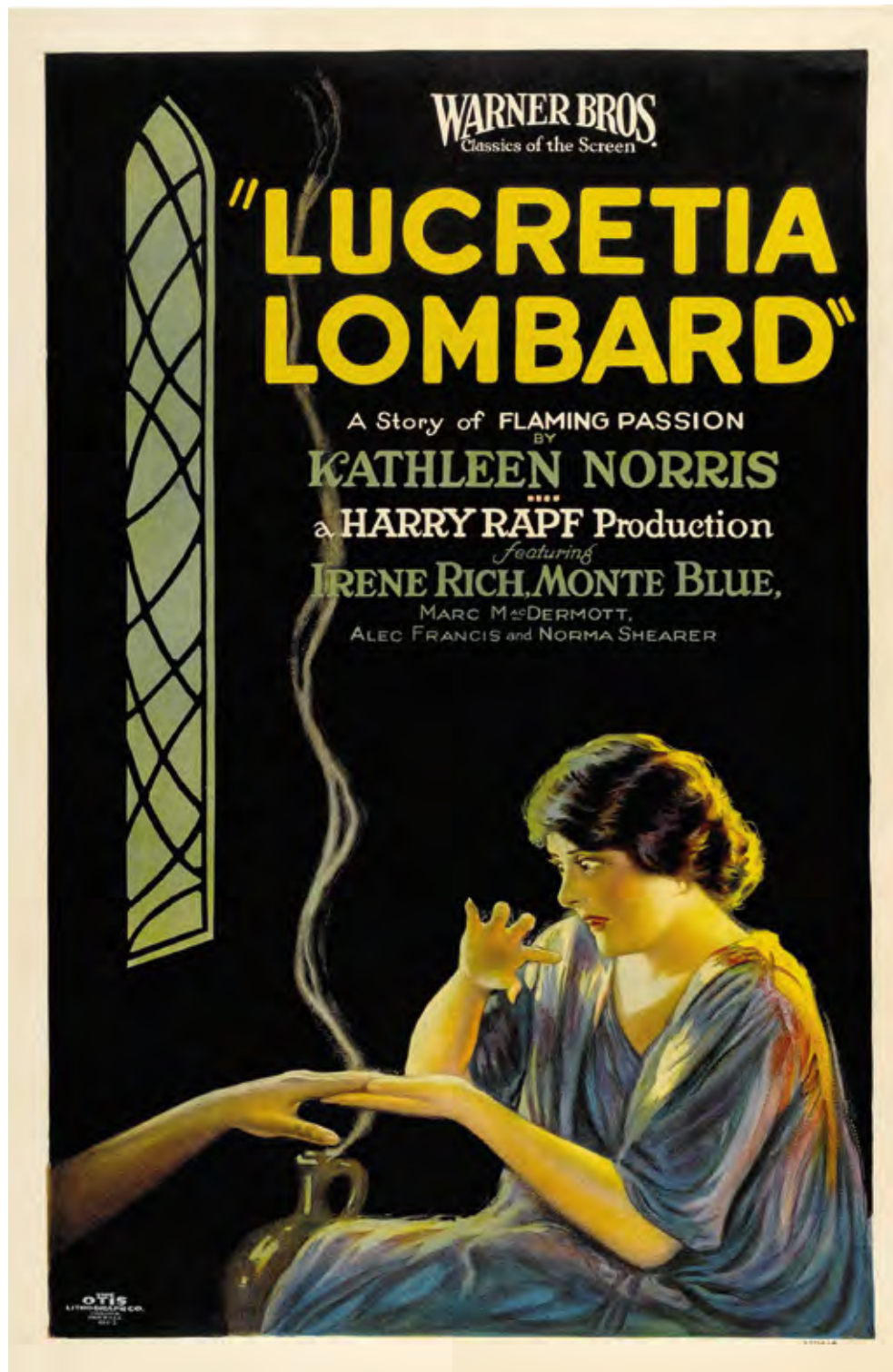


VITTORIA O MORTE!

Itala Film
TORINO



Poster di *The Phantom of the Opera* (USA, 1925) di Rupert Julian



Poster di *Lucretia Lombard* (USA, 1923) di Jack Conway



Poster di *Frankenstein* (USA, 1931) di James Whale



Poster di *L'amore* (Italia, 1948) di Roberto Rossellini



[Mode uit Parijs 1 / Fashion from Paris 1 / Moda da Parigi 1] (Francia, 1923-1925)



Vie privée (Francia-Italia, 1962) di Louis Malle



Quién sabe? (Italia, 1966) di Damiano Damiani



The Dreamers (Regno Unito-Italia-Francia, 2003) di Bernardo Bertolucci



Time of the Heathen (USA, 1961) di Peter Kass

A black and white photograph capturing a scene from a film. On the left, a man in a dark tuxedo and bow tie smiles as he looks towards the right. In the center, a woman with voluminous, light-colored hair is seen through the window of a vintage car, her expression is one of concern or sadness. On the right, a woman with short hair, wearing a striped shirt and dark overalls, looks towards the man in the tuxedo. The scene is set at night, with a bright light source from the top left creating a strong highlight on the car's roof and casting deep shadows.

L'ULTIMISSIMA RISATA: COMMEDIE TEDESCHE DELL'ESILIO, 1934-1936

The Very Last Laugh: German Exile Comedies, 1934-1936

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Lukas Foerster**

L'ultimissima risata presenta cinque commedie musicali in lingua tedesca prodotte tra il 1934 e il 1936 in Austria, Ungheria e Cecoslovacchia. Nessuno di questi film, che giovarono della collaborazione di molti talenti ebraico-tedeschi fuggiti dopo la presa del potere da parte di Hitler, fu proiettato in Germania prima della fine della Seconda guerra mondiale.

La storia del cinema tedesco dell'esilio dopo il 1933 è complessa e consiste di centinaia di film prodotti in tutto il mondo. In continuità con il programma dello scorso anno, dedicato alle commedie musicali della tarda Repubblica di Weimar, la selezione di quest'anno s'incentra su un aspetto particolarmente ricco di tale storia: i tentativi degli esuli di creare un altro tipo di cinema in lingua tedesca negli studi di Vienna, Budapest e (in misura minore) Praga, parallelamente e in opposizione al nascente cinema della Germania nazista. Ancora una volta l'arma d'elezione si rivelò essere un particolare tipo di commedia musicale ebraico-tedesca.

Per molti Vienna e Budapest furono le logiche prime destinazioni, dato che spesso non rappresentavano solo una prima fase dell'esilio ma anche un (temporaneo) ritorno a casa. Il boom dell'industria cinematografica della Repubblica di Weimar aveva attirato a Berlino un gran numero di artisti e lavoratori del cinema austriaci e ungheresi. Questi, tornati nei loro paesi d'origine, ripresero da dove avevano interrotto mettendosi a scrivere, produrre, dirigere e interpretare una serie di gioiose commedie piene di melodie orecchiabili, di storie d'amore spensierate, di maldestri maneggioni... e, a tratti, di una malinconia che rifletteva la precarietà del futuro e il senso di sradicamento.

La selezione mette in particolare evidenza il lavoro di tre donne. Gitta Alpár, suprema diva ebrea dell'operetta, splende in *Ball im Savoy*; l'incomparabile Rosy Barsony è un uragano di comicità slapstick in *Salto in die Seligkeit*; e la più grande star dei primi anni del cinema tedesco dell'esilio, Franziska Gaal, originaria di Budapest, incanta il pubblico con una serie di commedie spiritose, vivaci e sommamente musicali come *Peter* (1934), film di successo che sfida le convenzioni di genere.

Il cinema degli esuli tedeschi a Vienna e a Budapest aveva però i giorni contati. Dato che vi collaboravano talenti di origine ebraica, quasi tutti i film dell'esilio furono tagliati fuori dal redditizio mercato tedesco. Inoltre, il clima politico stava cambiando anche fuori della Germania, in particolare a Vienna, con crescenti pressioni sulle case di produzione affinché seguissero l'esempio del cinema nazista e 'arianizzassero' l'industria cinematografica. Tuttavia, quasi fino all'Anschluss, gli esuli e i loro collaboratori austriaci e ungheresi tennero viva la visione di un altro tipo di cinema tedesco, un cinema meno raffinato ma molto più libero, irriverente e avventuroso di quello che dominava gli schermi nazisti.

Lukas Foerster

The Very Last Laugh presents five German language musical comedies produced between 1934 and 1936 in Austria, Hungary, and Czechoslovakia. Featuring the work of a large number of Jewish-German talents who fled Germany after Hitler took power, none of these films was screened in Germany until the end of the Second World War.

The history of German exile cinema after 1933 is complex and consists of hundreds of films produced all over the world. As a continuation of last year's programme dedicated to the sound comedies of the late Weimar Republic, this year's selection focuses on one especially rich facet of this history: the attempts of exiles to create another kind of German-language cinema in the studios of Vienna, Budapest and (to a lesser extent) Prague, parallel with and in opposition to the emerging cinema of Nazi Germany. Again, a peculiar brand of German-Jewish musical comedy proved to be the weapon of choice.

Vienna and Budapest were logical first destinations for many fugitives, since for quite a few of them, moving there meant not only the first stage of exile but also a (temporary) return home. The booming film industry of the Weimar republic had lured a large number of Austrian and Hungarian artists and film workers to Berlin. Now back in their home countries, they picked up where they left off by writing, producing, directing and acting in a number of joyous comedies filled with catchy tunes, lighthearted romances, bumbling hucksters... and at times a sense of melancholia that speaks of displacement and a thoroughly uncertain future.

The selection particularly highlights the work of three female émigrés. Gitta Alpár, Jewish operetta diva supreme, shines in *Ball im Savoy* and the incomparable Rosy Barsony proves a slapstick whirlwind in *Salto in die Seligkeit*. Then there is the biggest star of early German exile cinema: the Budapest-born Franziska Gaal enchanted audiences in a series of witty, lively and supremely musical comedies, including the gender-bending hit *Peter* in 1934.

The cinema of German exiles in Vienna and Budapest lived on borrowed time. Because of the involvement of Jewish talent, almost all exile films were cut off from the lucrative German market, and especially in Vienna the political tides were rapidly turning too, mounting pressure on production companies to follow the lead of Nazi cinema and "Aryanise" the film industry. Still, almost up until the Anschluss, the exiles and their Austrian and Hungarian collaborators kept the vision of another kind of German cinema alive – a cinema less polished yet much more free-spirited, irreverent and adventurous than the one dominating Nazi screens.

Lukas Foerster

PETER

Ungheria-Austria, 1934

Regia: Hermann Kosterlitz

■ T. alt.: *Péter*. Sog.: Sándor Nádas. Scen.: Felix Joachimson, Johann von Vásáry. F.: Stefan Eiben. M.: Viktor Gertler. Scgf.: Márton Vincze. Mus.: Nicholas Brodsky. Canzoni: Fritz Rotter. Int.: Franziska Gaal (Eva/Peter), Hans Járny (Robert Bandler), Etha von Storm (Mary), Felix Bressart (il nonno), Anton Pointner (Steffani), Imre Ráday (il ladro), Otto Wallburg (il signor Zöllner). Prod.: Universal-Film GmbH
■ DCP. D.: 88'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Filmarchiv Austria

Quando incontriamo Eva Wild (Franziska Gaal), lei e suo nonno sono appena stati sfrattati dal loro umile appartamento. Insieme cercano di sbarcare il lunario in un mondo che per i poveri ha solo disprezzo. Un ladro che deruba Eva del suo ultimo vestito è un male da cui nasce un bene: la ragazza si traveste da maschio e con il nome di Peter s'inventa vari stratagemmi che potrebbero finire per ribaltare la sua sorte.

L'avamposto europeo della Universal Pictures, guidato dalla leggenda di Hollywood Joe Pasternak, fu la più importante casa di produzione di film dell'esilio in lingua tedesca. Tra il 1933 e il 1936 furono realizzati vari film in Austria e in Ungheria, per la maggior parte diretti da Hermann Kosterlitz e/o interpretati da Franziska Gaal. *Peter*, la prima collaborazione tra i due, è in perfetta sintonia con le attrattive della sua star, e si avvale anche di altri artisti ebrei banditi dagli schermi tedeschi, come i comici Otto Wallburg e Felix Bressart, lo sceneggiatore Felix Joachimson e il compositore Nicholas Brodsky. Trasformare l'esperienza dello sradicamento in arte: questo è anche il tema quasi utopico del film. Pur astenendosi, come la maggior parte dei film dell'esilio in lingua tedesca, da commenti politici espliciti, non diversamente dalle opere di Capra e Chaplin questa delicata commedia en



Peter

travesti mette a nudo il significato sociale del gioco di finzione. Desiderare di essere qualcun altro significa desiderare di cambiare il mondo. E può anche capitare che funzioni, come recita una delle canzoni del film: "Buffo è il mondo, come un sogno / A volte stenti a riconoscerti / Non sei mai come vorresti essere".

When we meet Eva Wild (Franziska Gaal), she and her grandfather have just been evicted from their humble flat. Together, they try to make ends meet in

a world that has only contempt for the poor. A thief stealing Eva's last dress turns out to be a blessing in disguise: now dressed as a boy and calling herself Peter, she embarks on several schemes that might eventually turn her fortune.

The European outpost of Universal Pictures, led by Hollywood legend Joe Pasternak, was the most important producer of German-language exile cinema. Between 1933 and 1936, several films were made in Hungary and Austria, most of them directed by Hermann Kosterlitz and/or starring Franziska



Salto in die Seligkeit

Gaal. Peter, the first collaboration of the two, is perfectly attuned to the charms of its star, and it also features the work of several other Jewish artists banned from German screens, such as comedians Otto Wallburg and Felix Bressart, screenwriter Felix Joachimson and composer Nikolaus Brodzky. Transforming the experience of displacement into art is also the film's near-utopian theme. While refraining, like most German-language exile films, from explicit political commentary, the gentle crossdressing comedy, not unlike the work of Capra and Chaplin, lays bare the social meaning of fan-

tasy play. To desire to be somebody else means to desire to change the world. And sometimes, it might just work. As one of the songs in the film puts it: "Funny is the world, like a dream / Sometimes you can hardly recognise yourself / You are never quite the way you like to be."

SALTO IN DIE SELIGKEIT

Austria, 1934 Regia: Fritz Schulz

■ T. alt.: *Ein Sonntag im Sommer in Wien*.
Scen.: Felix Joachimson, Rudolf Bernauer.

F.: Viktor Gluck. M.: Paul Falkenberg.
Scgf.: Stefan Wessely, Oskar Etwanik.
Mus.: Hans May. Int.: Fritz Schulz (Fritz Wiesinger), Olly Gebauer (Anny), Felix Bressart (Kriegel), Rosy Barsony (Ilona), Tibor von Halmay (Karl), Josef Rehberger (Rudy May), Hans Unterkircher (barone Rivali). Prod.: Wien-Film KG Morawsky & Co. ■ DCP. D.: 86'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Filmarchiv Austria

Salto in die Seligkeit è un incantevole contributo alla ricca tradizione delle commedie ambientate nei grandi magazzini. Come spazi di commercio

e di svago frequentati da persone di diversa estrazione e pieni di ogni tipo di aggeggi all'ultimo grido, fornisco una ricca ambientazione alle storie d'amore e agli scambi d'identità su cui si incentrano molti film dell'esilio in lingua tedesca. Qui un uomo (Fritz Schulz), ingaggiato per indurre clienti creduloni a comprare ciò di cui non hanno bisogno, s'innamora di una fioraia (Olly Gebauer), che purtroppo prende per buone le sue chiacchiere. Seguono complicazioni. Le trovate più spassose, nel frattempo, vengono da due capisaldi del cinema tedesco dell'esilio: Felix Bressart è il peggior addetto alla sicurezza che si possa immaginare, mentre l'ungherese Rosy Barsony, una vera forza della natura, è una ballerina irrefrenabile che consuma un paio di scarpe dopo l'altro.

Aggiornando a un contesto contemporaneo il sentimentalismo nostalgico del cosiddetto 'film viennese', un tipo di commedia decisamente austriaco solitamente ambientato in un passato idealizzato, *Salto in die Seligkeit* dipinge la cultura consumistica come una sfera quasi utopica. Tutte le aspirazioni romantiche e materiali – o almeno quelle delle rampanti classi medie – possono essere qui soddisfatte, mentre paiono completamente assenti gli sconvolgimenti politici e sociali dell'epoca. Solo pochi anni dopo, però, quando i nazisti presero il potere in Austria nel 1938, l'attore-regista ebreo Fritz Schulz fu arrestato e deportato a Buchenwald. Grazie all'intervento della sua ex moglie, la star del muto Ágnes Esterházy, fu rilasciato e riuscì a rifugiarsi in Svizzera.

Salto in die Seligkeit is a charming entry in the rich tradition of department store comedies. As spaces of both commerce and leisure frequented by people of different social strata and filled with brand-new gadgets of all kinds, big shops provide a rich environment for the plots of romance and mistaken identity that power many German-language exile films. In this one, a man (Fritz Schulz)

hired to trick gullible customers into buying what they do not need, falls in love with a flower girl (Olly Gebauer), who unfortunately takes his shop talk at face value. Complications ensue. The biggest laughs, meanwhile, are provided by two mainstays of German exile cinema: Felix Bressart as the world's worst store detective and Hungarian whirlwind Rosy Barsony who, try as you might, just will not stop dancing until the shoe supply runs out.

Updating the nostalgic sentimentality of the so-called Viennese Film, a decidedly Austrian brand of comedies usually set in an idealised past, to a contemporary setting, Salto in die Seligkeit paints consumer culture as an almost utopian sphere. All romantic and material ambitions – or at least those of the aspirational middle classes – can be fulfilled here, while the political and social upheavals of the time seem to be completely absent. Only a few years later, though, when the Nazis took power in Austria in 1938, Jewish actor-director Fritz Schulz was arrested and deported to Buchenwald. Thanks to the intervention of his former wife, silent movie star Ágnes Esterházy, he was released and managed to find refuge in Switzerland.

CSÁRDÁS

Cecoslovacchia-Austria, 1935

Regia: Jakob Fleck, Luise Fleck, Walter Kolm-Veltée

■ T. int.: *Csardas: Her Wildest Night*. T. alt.: *Ihre tollste Nacht*. Scen.: Fred Teller, Siegfried Tisch. F.: Willy Hameister. Scfg.: Max Heilbronner, Bohumil Hes. Mus.: Max Niederberger. Canzoni: Fred Heller, Stephan Goll, Siegfried Tisch. Int.: Max Hansen (dottor Helwing), Irene von Zilahy (Dolly), Tibor von Halmay (l'ispettore), Hans Olden (Fred-Monocolo), Trude Bienert (la domestica), Max Schipper (il barista). Prod.: Terra Film ■ DCP. D.: 79'. Bn. Versione tedesca / German version

■ Da: Filmarchiv Austria

A dare il tono, proprio all'inizio del film, è una canzone che celebra le gioie offerte da diverse bevande alcoliche. *Csárdás* è una lettera d'amore ai vantaggi dell'impertinenza e ai piaceri della vita notturna, a base di jazz e alcol, tipica di molte grandi città europee nel corso degli anni Venti: proprio il tipo di divertimento che in Germania la politica ufficiale nazista tentava con ogni mezzo di soffocare. In questo caso è una donna a dare il via alla notte di follie: Dolly (Irene von Zilahy) convince suo marito, il dottor Helwing (Max Hansen), a portarla fuori. Ma non basta: per sfuggire alla noia coniugale lui deve fingere di non conoscerla. La coppia passa da un locale all'altro e non si fa mancare una corsa su un treno fantasma, un ballo frenetico improvvisato da Dolly e infine una visita involontaria al commissariato. Nel frattempo la loro casa viene invasa da una banda di ladri capeggiata dal maestro della truffa Fred-Monocolo (Hans Olden), che non mostra alcuna intenzione di andarsene in tempi brevi.

Csárdás, girato agli studi Barrandov di Praga, è l'ultimo film in lingua tedesca di Max Hansen, una delle più grandi star del cinema dei primi anni Trenta, che proseguì poi la sua carriera in Svezia e in Danimarca. I compiti di regia furono sbrigati in famiglia: alla coppia già affermata composta da Jakob e Luise Fleck si aggiunse Walter Kolm-Veltée, il figlio che Luise aveva avuto da un precedente matrimonio. La loro collaborazione produsse uno degli ultimi tentativi riusciti di mantenere in vita lo spirito libero ed edonistico del cinema sonoro della tarda Repubblica di Weimar.

Right at the beginning, a song celebrating the joys provided by different alcoholic drinks sets the tone. Csárdás is a love letter to the benefits of irreverence and to the pleasures provided by the jazz and booze-fuelled urban nightlife that emerged in major European cities throughout the 1920s – the very type of entertainment culture that



Csárdás

official Nazi cultural policy tried its best to stifle in Germany. In this case, the night on the town is initiated by a woman: Dolly (Irene von Zilahy) talks her husband, Dr Helwing (Max Hansen), into taking her out. What's more, to escape conjugal ennui, he is supposed to act as if he does not know her. As the couple visit a series of colourful establishments, highlights include a ride on a ghost train, a particularly frantic impromptu dance performed by Dolly, and finally, an involuntary visit to the police station. Meanwhile, the Helwing residence does not stay empty: a gang of thieves, headed by master con artist Monocle-Fred (Hans Olden), invades

their home and shows no intention of leaving soon.

Csárdás, shot at Barrandov Studios in Prague, is the last German-language film of Max Hansen, one of German cinema's biggest stars of the early 1930s, who continued his career in Sweden and Denmark afterwards. Directorial duties were taken over by a family team: the already well-established husband-and-wife team Jakob and Luise Fleck was joined by Walter Kolm-Veltée, Luise's son from a previous marriage. Their collaboration resulted in one of the last successful attempts to keep the free-wheeling, hedonistic spirit of late Weimar-era sound cinema alive.

BALL IM SAVOY

Ungheria-Austria, 1935

Regia: Stefan Székely

■ T. it.: *Un ballo al Savoia*. T. alt.: *Bál a Savoyban*. Sog.: dall'operetta omonima di Paul Abraham (libretto di Alfred Grünwald e Fritz Löhner-Beda). Scen.: Hermann Kosterlitz, Géza von Cziffra. F.: Stefan Eiben. M.: Ladislao Vajda. Scgf.: Márton Vincze. Mus.: Paul Abraham. Int.: Gitta Alpár (Anita Henning), Hans Járay (barone André von Wollheim), Rosy Barsony (Mary von Wollheim), Willy Stettner (Jean), Felix Bressart (Birowitsch), Otto Wallburg (Haller). Prod.: Hunnia-Film RTF, City-Film GmbH



■ DCP. D.: 76'. Bn. Versione tedesca /
German version ■ Da: Filmarchiv Austria

Nel dicembre 1932 *Ball im Savoy*, la nuova operetta di Paul Abraham con Gitta Alpár, una delle dive più affascinanti dell'epoca, fu rappresentata in anteprima a Berlino, dove il pubblico tedesco la accolse con entusiasmo. Subito dopo il celebre compositore ebreo-tedesco e la soprano ebreo-ungherese furono cacciati dal paese dal governo nazista. La prima (e migliore) versione cinematografica dell'operetta – che fu riproposta con successo in Germania dopo la guerra e da allora è rimasta un evergreen – fu realizzata in esilio. Le riprese si svolsero a Budapest e il ruolo principale fu affidato ancora ad Alpár, che con il suo fascino naturale e gli elegantissimi vestiti contribuì notevolmente al successo del film.

Adattato per lo schermo da Hermann Kosterlitz e diretto da Stefan Székely, che con il nome di Steve Sekely diventerà regista di film a basso costo a Hollywood, *Ball im Savoy* è un film scanzonato in cui si respira un'atmosfera di disinvolta decadenza. Alpár interpreta Anita Henning, famosa cantante che si prepara per il grande spettacolo serale. A mettere in moto la commedia degli equivoci è la sua pelliccia di cincillà che cade dal balcone. La raccoglie il barone André von Wollheim (Hans Járny), che sviluppa all'istante un interesse romantico per la proprietaria. Un variopinto cast di attori non protagonisti, che comprende l'imprevedibile segretario del barone, Birowitsch (Felix Bressart), e sua cugina Mary (Rosy Barsony), una compositrice incline a lanciarsi in balli sferzati mentre dirige le proprie musiche, partecipa entusiasticamente all'allegria confusione che ne risulta. L'attrazione suprema del film è però il ballo che gli dà il titolo: le sontuose coreografie influenzate da Busby Berkeley forniscono la cornice sfarzosa che serve a valorizzare la stupefacente voce di Alpár.

In December 1932, Ball im Savoy, the latest operetta by Paul Abraham, starring Gitta Alpár, one of the most glamorous female stars of the time, had its premiere in Berlin and was enthusiastically received by German audiences. Soon after, both the German-Jewish star composer and the Hungarian-Jewish soprano were driven out of the country by the Nazi government. The first (and best) film version of the same play – which was successfully reintroduced to Germany after the war and has since proven an evergreen – was an exile production. Filming took place in Budapest, and the main role was once again handed over to Alpár, whose natural charms and stylish attire contribute to the film's success.

Adapted for the screen by Hermann Kosterlitz and directed by Stefan Székely, later known as Hollywood Poverty Row director Steve Sekely, Ball im Savoy is an easygoing film that lives and breathes relaxed decadence. Alpár plays Anita Henning, a famous singer preparing for the evening's great show. What sets the film's mistaken identity plot in motion is her Chinchilla fur coat falling off her balcony. It is picked up by Baron André von Wollheim (Hans Járny) who instantly develops a romantic interest in the owner. A colourful supporting cast, including the Baron's erratic secretary Birowitsch (Felix Bressart) and his cousin Mary (Rosy Barsony), a composer prone to breaking out into wild dances while conducting her own work, enthusiastically take part in the ensuing joyful confusion. The film's supreme attraction is the titular Ball at the Savoy itself, though: a number of lavishly produced, Busby Berkeley-influenced stage acts provide the adequately luxurious surroundings for Alpár's dazzling voice.

KATHARINA – DIE LETZTE

Austria, 1936

Regia: Hermann Kosterlitz

■ T. int.: *Catherine the Last*. Sog.: Sándor Hunyady. Scen.: Felix Joachimson, Karl

Noti. F.: Ted Pahle. M.: Viktor Gertler. Scgf.: Erwin Scharf. Mus.: Nicholas Brodsky. Canzoni: Fritz Rotter. Int.: Franziska Gaal (Katharina), Hans Holt (Hans von Gerstikow), Hans Holden (Eduard), Otto Wallburg (Sixtus Braun), Dorothy Poole (Sybill Braun), Ernö Verebes (Tobby). Prod.: Joe Pasternak per Universal-Film GmbH ■ DCP. D.: 93'. Bn. Versione tedesca / German version ■ Da: Filmarchiv Austria

Ha quasi risparmiato abbastanza per comprarsi una mucca: Katharina (Franziska Gaal) sogna l'indipendenza ma per ora lavora come sguattera nella cucina di un ricco industriale (Otto Wallburg). Contadina povera e analfabeta, viene evitata perfino dagli altri domestici. Ma in uno dei tanti ironici colpi di scena del film è proprio la sua bassa estrazione ad attirare l'interesse di Hans von Gerstikow (Hans Holt). Lo sfacciato playboy, anch'egli di dubbio rango sociale, inizia a corteggiare Katharina per avvicinarsi a un'altra, la figlia dell'industriale.

Katharina – die Letzte è l'ultimo dei tre film di enorme successo che Gaal realizzò con l'affiatato team creativo composto dal regista Hermann Kosterlitz, il produttore Joe Pasternak e lo sceneggiatore Felix Joachimson. Ancor più dei due precedenti, il film coniuga la tradizione della commedia musicale a una struttura e a un'atmosfera da favola in cui l'influenza più ovvia è la fiaba di Cenerentola. Attingendo a consolidate fantasie popolari, Kosterlitz e Joachimson costruiscono una storia intricata in cui il sentimentalismo d'evasione e il realismo sociale sono due facce della stessa medaglia. L'ingenuità illuminata che Gaal riversa nel suo personaggio ne è il fulcro: Katharina è una santa sciocca, incapace di falsità e di finzione, ed è questa fiducia fondamentale nel funzionamento del mondo e nei suoi aspetti esteriori a fare di lei il centro di ogni intrigo. Alla fine colei che non sa vedere l'inganno smaschera la falsità di ciascuno, mentre il suo cuore, che è il più puro di tutti, può essere corrotto solo dall'amore più sincero.



Katharina – die Letzte

She almost has saved enough money to buy herself a cow: Katharina (Franziska Gaal) longs for self-sufficiency, but for now she works as a kitchen hand for a rich industrialist (Otto Wallburg). A poor, illiterate peasant girl, she is shunned even by her fellow servants – and in one of the film's many ironic twists it is precisely this, her low social status, that attracts the interest of Hans von Gerstikow (Hans Holt). A flashy playboy of somewhat dubious social standing himself, he starts wooing Katharina in order to gain access to another woman, the daughter of her employer.

Katharina – die Letzte is the last of three hugely successful films Gaal made with the well-matched creative team of director Hermann Kosterlitz, producer Joe Pasternak, and screenwriter Felix Joachimson. Even more so than the previous two, it combines the musical-comedy tradition with a fairy-tale-like structure and feel, with Cinderella being the most obvious influence. Drawing on established popular fantasies, Kosterlitz and Joachimson craft an intricate narrative in which escapist sentimentality and social realism are two sides of the same coin. Gaal's performance of enlightened

naivete is very much at the centre of it. Her Katharina is a holy fool, incapable of falsehood and pretence, and it is this trust in the world and its surface appearances, that makes her the centre of every intrigue. In the end she who sees through nobody uncovers the falseness of everybody. While her purest of hearts can only be corrupted by the truest of loves.



Gitta Alpár

Nata nel 1903, figlia di un cantore ebreo, negli anni Venti Gitta Alpár salì alla ribalta nei teatri lirici europei. I suoi ruoli da protagonista nelle operette di Paul Abraham *Viktoria und ihr Husar* e *Ball im Savoy* portarono la brillante soprano all'apice della fama, e dopo il successo del suo primo film, *Gitta entdeckt ihr Herz*, a fianco dell'allora marito Gustav Fröhlich, Alpár si apprestava a conquistare anche lo schermo. Dopo il 1933 cambiò tutto. Il matrimonio con Fröhlich si concluse col divorzio nel 1935 e, malgrado un certo successo durante i primi anni d'esilio, la carriera di Alpár in gran parte si esaurì dopo il trasferimento negli Stati Uniti nel 1939.

*Born in 1903, the daughter of a Jewish cantor, Gitta Alpár rose to prominence on European opera stages throughout the 1920s. Her starring roles in Paul Abraham's operettas *Viktoria und ihr Husar* and *Ball im Savoy* propelled the dazzling soprano to*

*superstardom, and after her successful film debut *Gitta entdeckt ihr Herz*, co-starring her then-husband Gustav Fröhlich, she was about to conquer the screen, too. After 1933, everything changed. Her marriage to Fröhlich ended in divorce in 1935, and while she experienced some level of success in her first years in exile, her career mostly petered out after her move to the US in 1939.*

Rosy Barsony

La sua allegria esuberante e lo stile di danza energico e tendente all'anarchia fecero di Rosy Barsony una delle presenze più memorabili del cinema dell'esilio in lingua tedesca. Come Franziska Gaal e Gitta Alpár, iniziò la sua carriera sul palcoscenico, dove riscosse particolare successo nelle operette di Paul Abraham. Diversamente da loro non lasciò l'Europa, sopravvivendo alla guerra nella sua città natale, Budapest, e stabilendosi a Vienna nel 1948. Dopo la sua morte avvenuta nel 1977, ci sono voluti più di quarant'anni perché le autorità cittadine concedessero alla sua tomba lo statuto di monumento protetto.



Her exuberant cheerfulness and energetic, borderline anarchic, dancing style made Rosy Barsony one of the most memorable presences in German-language exile cinema. Like Franziska Gaal and Gitta Alpár, she started her career on the stage where she enjoyed particular success with her appearances in Paul Abraham's operettas. Unlike Gaal and Alpár, she did not leave Europe, living out the war in her hometown of Budapest and settling in Vienna in 1948. After her death in 1977, it took the city government more than 40 years to designate her grave the status of a protected monument.

Felix Bressart

Nonostante avesse già superato da un pezzo i quarant'anni quando esordì sullo schermo, davanti alla macchina da presa l'attore teatrale Felix Bressart dimostrò presto di essere un talento naturale. Oggi noto soprattutto per *Scrivimi fermo posta* e *Vogliamo vivere!* di Lubitsch, dove le sue interpretazioni rubano la scena, nella

prima metà degli anni Trenta fu uno dei comici più prolifici del cinema tedesco. Fattezze miti e caratteristica parlata lenta, il suo ruolo distintivo era quello dello sciocco sapiente: uno che non sa rispondere alle domande più semplici eppure sembra attingere a un livello di conoscenza precluso agli altri.

Despite being already well into his 40s when making his screen debut, stage actor Felix Bressart quickly proved a natural in front of the camera. Known today mostly for his scene-stealing performances in Lubitsch's The Shop Around a Corner and To Be or Not to Be, he was one of the most prolific German screen comedians of the early and mid 1930s. With his sweet-tempered face and unique way of slowed-down speaking, his signature role was that of the benign fool. Someone who cannot answer the simplest of questions and at the same time seems to have access to a level of knowledge unattainable to everybody else.

Franziska Gaal

La più grande star del cinema dell'esilio in lingua tedesca, Franziska Gaal era la tredicesima figlia di una famiglia ebraica di Budapest. Entrò nel mondo dello spettacolo in giovane età e quando girò il suo primo sonoro, nel 1932, era già una celebre attrice teatrale. Interpretò spesso personaggi caratterizzati da un'innocenza infantile alle prese con un mondo furbo e ignorante. Nel 1937 emigrò a Hollywood, dove continuò a riscuotere successo, prima di tornare in Ungheria nel 1941 per prendersi cura della madre malata. Al contrario di molti suoi familiari, Gaal sopravvisse alla guerra, ma la sua carriera si concluse.

The biggest star of German-language exile cinema, Franziska Gaal was born the 13th child to a Jewish family in



Budapest. Introduced to showbiz at a young age, she already was a celebrated stage actress when she made her sound film debut in 1932. She often played characters of childlike innocence confronted with a world of cunning. In 1937, she emigrated to Hollywood, where she enjoyed continued success, before returning to Hungary in 1941 in order to care for her sick mother. Unlike many of her relatives, Gaal survived the war, but her career was over.

Hermann Kosterlitz

Il suo talento per la commedia leggera, in particolare quella in cui si ride attraverso le lacrime, non lo abbandonò mai: la carriera di Hermann Kosterlitz, che comprende film campioni d'incassi in quattro diversi paesi, è uno dei maggiori esempi di successo del cinema tedesco dell'esilio. Il suo secondo film, *Das hässliche Mädchen*, girato nelle settimane che precedettero e seguirono la presa del potere da parte dei nazisti, divenne il bersaglio di una campagna diffamato-

ria antisemita. Quando il film fu proiettato in Germania per la prima volta, nel settembre 1933, Kosterlitz viveva già a Vienna: era la prima tappa di un percorso che pochi anni dopo lo avrebbe trasformato in Henry Koster, professionista di Hollywood.

Hermann Kosterlitz's touch for light comedy, especially of the laughter-through-tears kind, never left him. Kosterlitz's career, which included hit movies in four different countries, is one of the biggest success stories of German exile cinema. His second film, Das hässliche Mädchen, shot in the weeks before and after the Nazi takeover, became the target of an anti-semitic smear campaign. At the time of the film's German premiere in September 1933, Kosterlitz was already living in Vienna, starting out on a journey that a few years later would transform him into Henry Koster, Hollywood professional.





LEOPOLD LINDTBERG: LA SVIZZERA E IL MONDO

Leopold Lindtberg: Switzerland and the World

Programma a cura di / Programme curated by **Frédéric Maire**

Caso unico nella storia del cinema svizzero, la società Praesens-Film – che ha prodotto tutti i diciotto lungometraggi di finzione girati da Leopold Lindtberg – è ancora in attività, cento anni dopo la sua nascita. Fondata il 19 marzo 1924 dall'ingegnere civile svizzero (ma di origine austro-ungarica) Lazar Wechsler e dal pioniere dell'aeronautica svizzera Walter Mittelholzer, la Praesens-Film produce inizialmente vari filmati promozionali o su commissione (diretti in particolare da Hans Richter o Walter Ruttmann). Si lancia poi, con l'aiuto di registi stranieri, in progetti più ambiziosi, tra i quali un film sul tema dell'aborto ambientato a Zurigo, *Frauennot Frauenglück* (1929), supervisionato da Ějzenštejn, e alcune coproduzioni tedesche come *Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt?* (1932), diretto da Slatan Dudow con la collaborazione di Bertolt Brecht.

Dopo il 1933, la società si concentra sulle produzioni nazionali, alternando film di genere (gialli, melodrammi, film storici) con opere a sfondo morale e patriottico, prefigurando gli 'Heimatfilm' di successo prodotti nel dopoguerra – in particolare il famoso *Heidi* di Luigi Comencini (1951) e il suo seguito *Heidi und Peter* di Franz Schnyder (1955), primo lungometraggio svizzero a colori.

Il successo della Praesens-Film è legato al Schauspielhaus di Zurigo, il più grande teatro della città, che, dal 1933 in poi, accoglie numerosi attori, registi, scenografi e tecnici che lasciano la Germania e l'Austria per venire a lavorare in Svizzera. Tra di loro, appunto, il viennese Lindtberg, nato nel 1902, attore e regista teatrale, che Wechsler ingaggia nel 1935 e fa esordire dietro la macchina da presa con la commedia *Jä-Soo*.

Il suo film successivo, *Füsilier Wipf* (1938), sulla mobilitazione del 1914-18, è un successo nazionale, e segna la prima collaborazione del regista con lo sceneggiatore Richard Schweizer. Insieme firmano anche il notevole giallo *Wachtmeister Studer* (1939), interpretato da Heinrich Gretler e tratto dai romanzi di Friedrich Glauser.

Con l'inizio del secondo conflitto mondiale, Lindtberg realizza opere sempre più impegnate sul versante sociale e politico. Dirige in particolare due film di stampo umanistico che aprono alla Praesens-Film il mercato internazionale: *Marie-Louise* (1944), sui bambini francesi accolti in Svizzera durante la guerra, vince l'Oscar per la miglior sceneggiatura; *Die Letzte Chance* (1945), premiato a Cannes e ai Golden Globes, evoca con forza il destino dei rifugiati ebrei. Dopo la guerra, con *Die Vier im Jeep* (1951), Lindtberg ricostruisce la 'sua' Vienna occupata dagli alleati e vince l'Orso d'Oro al Festival di Berlino.

I figli della tempesta (*Unser Dorf*, 1953), premiato anch'esso a Berlino e presentato a Cannes, è il suo ultimo film. Lindtberg sceglie di dedicarsi alla televisione e al teatro, non trovando un proprio spazio e non riconoscendosi più nel cinema prodotto nel suo paese di adozione.

A one-off in the history of Swiss cinema, Praesens-Film – which produced all eighteen feature films shot by Leopold Lindtberg – is still operating today, one hundred years after its founding. Established on 19 March 1924 by the Swiss (but of Austro-Hungarian origin) civil engineer Lazar Wechsler and the Swiss aviation pioneer Walter Mittelholzer, Praesens-Film first produced several promotional or commissioned films (often directed by Hans Richter or Walter Ruttmann). With the help of foreign directors, the film company dived into more ambitious projects, including a movie about abortion set in Zurich, Frauennot Frauenglück (1929), overseen by Eisenstein, and some German co-productions such as Kuhle Wampe oder: Wem gehört die Welt? (1932), directed by Slatan Dudow with the collaboration of Bertold Brecht.

After 1933, the company focused on national productions, alternating genre films (crime, melodramas, historical films) with moral and patriotic movies, heralding the successful "Heimatfilme" made after the war – in particular Luigi Comencini's famous Heidi (1951) and its sequel Heidi und Peter by Franz Schnyder (1955), the first Swiss colour feature film.

Praesens-Film's success is deeply connected to the Schauspielhaus in Zürich, the city's largest theatre. From 1933 onwards, it opened its doors to actors, directors, set designers and technicians who left Germany and Austria to come and work in Switzerland. Among them was Lindtberg from Vienna. Born in 1902, the theatre director and actor was hired by Wechsler in 1935 and made his debut behind the camera with the comedy Jä-Soo.

His next film, Füsilier Wipf (1938), about mobilization in World War I was a national success and was the first time the director partnered with screenwriter Richard Schweizer. Together they also made the outstanding crime film Wachtmeister Studer (1939), starring Heinrich Gretler and based on the novels by Friedrich Glauser.

With the onset of World War II, Lindtberg created increasingly social and political films. In particular, he directed two humanistic films that opened up the international market for Praesens-Film: Marie-Louise (1944), about French children evacuated to Switzerland during the war, which won the Oscar for best screenplay; Die Letzte Chance (1945), an award-winner at Cannes and the Golden Globes, powerfully evoked the fate of Jewish refugees. After the war, Lindtberg reconstructed his Vienna occupied by the allies in Die Vier im Jeep (1951) and won the Golden Bear at the Berlin Film Festival.

Lindtberg's last film was Unser Dorf (The Village, 1953), which also won an award in Berlin and was presented at Cannes. Afterwards, Lindtberg chose to work in television and theatre, no longer finding a place for himself in the world of cinema of his adopted country.

Frédéric Maire

Frédéric Maire



Sul set di *Wachtmeister Studer*

WACHTMEISTER STUDER

Svizzera, 1939

Regia: Leopold Lindtberg

■ T. it.: *Il sergente Studer*; T. int.: *Constable Studer*. Sog.: dal romanzo omonimo (1936) di Friedrich Glauser. Scen.: Richard Schweizer, Horst Budjuhn. F.: Emil Berna. M.: Käthe Mey. Mus.: Robert Blum. Scgf.: Robert Furrer. Int.: Heinrich Gretler (sergente Jakob Studer), Johannes Steiner (dottor Borstli, capo clinica), Heinz Woester (dottor Laduner, assistente di direzione), Irene Naef (signora Laduner), Olaf Kübler (Herbert Caplaun, un malato), Adolf Manz (Georg Caplaun, suo padre), Elisabeth Müller (Irma, un'infermiera), Hans Kaes

(Dreyer, il portiere), Otto Brefin (dottor Schwab), Emil Hegetschweiler (Gilgen, un infermiere). Prod.: Lazar Wechsler per Praesens-Film ■ 35mm. D.: 112'. Bn. Versione tedesca con sottotitoli francesi / *German version with French subtitles* ■ Da: Cinémathèque suisse per concessione di Praesens-Film e SRF ■ Restaurato nel 2005 da Cinémathèque suisse in collaborazione con reto.ch Sàarl, Ecublens presso il laboratorio Egli Film & Video a partire dai negativi originali nitrato. Con il sostegno di Memoriav / *Restored in 2005 by Cinémathèque suisse in collaboration with reto.ch Sàarl, Ecublens at Egli Film & Video laboratory from the original nitrate negatives. With funding provided by Memoriav*

L'attore Heinrich Gretler, che fin nell'aspetto fisico corrispondeva agli stereotipi allora in voga, era perfetto per rappresentare le tradizionali qualità svizzere, e fu attorno alla sua aria burbera e alla sua corporatura tarchiata che la Praesens-Film costruì l'intrigo poliziesco di *Wachtmeister Studer*. Un sergente sulla cinquantina indaga su un falso suicidio in un paesino della campagna bernese. Lindtberg si ispirò al romanzo poliziesco di Friedrich Glauser (mentore di Friedrich Dürrenmatt), le cui violente accuse rivolte alla società e il cui pessimismo anarchico dovettero essere smussati per questioni di censura. Gli autori del film trasformarono quindi le critiche rivolte dallo

scrittore alle autorità civili in un più opportuno appello alla vigilanza politica, indispensabile in una democrazia a ogni livello della vita quotidiana; la corruzione e le irregolarità di un singolo villaggio riflettono in fin dei conti la condotta del governo stesso.

Dice Gretler-Studer in una scena: “La gente sembra sapere sempre meno cosa significhi la parola ‘giustizia’. Qualcuno (Goebbels) ha detto ‘Ciò che ci è utile è giusto’, ma il contrario è ancora più vero: ‘Ciò che è giusto ci è utile’”. In maniera indiretta la sceneggiatura porta a galla alcuni aspetti del fascismo quotidiano che sonnecchia nell’anima della classe media (l’intolleranza degli abitanti del villaggio, l’arroganza dei giovani organizzati in gruppi d’assalto simili alle SA naziste, ecc.). A metà tra Marlowe e Maigret, con il suo frusto soprabito di gabardine e i suoi sigaretti a buon mercato, lo Studer magnificamente interpretato da Gretler conquistò subito il pubblico e la critica.

Il film fu uno dei maggiori successi commerciali della stagione. Grazie alla sua regia sensibile, Lindtberg dimostrò una sovrana padronanza della coerenza dell’intreccio e un acuto senso dell’osservazione psicologica, molto simile a quello della scuola del realismo francese. Hervé Dumont, *Praesens-Film. Rise & Fall of the Legendary Swiss Film Company*, Pro Helvetia, Zurigo 1991

The actor Heinrich Gretler, whose very physical appearance corresponded to the stereotypes then in vogue, was tailor-made for portraying the traditional Swiss qualities, and it was around his gruff, thickset silhouette that Praesens built the detective intrigue of Wachtmeister Studer. A fiftyish police sergeant investigates a phoney suicide in a small town in the Bernese countryside. Lindtberg was inspired by the detective novel by Friedrich Glauser (the intellectual mentor of Friedrich Dürrenmatt), whose virulent charges against society and anarchistic pessimism had to be toned down for censorship reasons. The

filmmakers therefore metamorphosed the author’s criticism of the civil authorities into an opportune appeal to the moral and political vigilance indispensable in a democracy at every level of daily life; corruption or legal irregularities at the level of a village reflect, after all, the standards of the government itself.

In the film Gretler-Studer says: “All around us, people seem to know less and less what the word ‘justice’ means. Somebody (Goebbels) has said, ‘What is useful to us is right; but the opposite, is even truer: ‘What is right is useful to us.’” In an indirect way the screenplay brings out certain aspects of the everyday fascism that slumbers in the middle-class soul (the villagers’ intolerance, the arrogance of the youth organized into S.A.-like assault groups, etc.). Situated somewhere midway between Marlowe and Maigret, with his worn gabardine uniform and cheap cigarillos, this Studer, magnificently portrayed by Gretler, won the immediate adhesion of the public and the critics.

The film turned out to be one of the biggest commercial successes of the season. On his part, Lindtberg with his sensitive direction gave witness to a sovereign mastery of the continuity of the storyline and a sharp feeling for psychological observation, very close to that of the French school of realism.

Hervé Dumont, Praesens-Film. Rise & Fall of the Legendary Swiss Film Company, Pro Helvetia, Zürich 1991

MARIE-LOUISE

Svizzera, 1944

Regia: Leopold Lindtberg

■ T. it.: *Maria Luisa*. Scen.: Richard Schweizer. F.: Emil Berna. M.: Hermann Haller. Mus.: Robert Blum. Int.: Josiane Hegg (Marie-Louise Fleury), Heinrich Gretler (direttore Ruegg), Anne-Marie Blanc (Heidi Ruegg), Margrit Winter (Anna Ruegg), Armin Schweizer (istitutore Bänninger), Mathilde Danegger (Päuli), Fred Tanner (Robert Scheibli),

Emil Gerber (Ernst Schwarzenbach), Pauline Carton (signora Gilles), Marcel Merminod (signor Bertheau). Prod.: Lazar Wechsler per Praesens-Film ■ DCP.

D.: 115'. Bn. Versione tedesca con sottotitoli francesi / *German version with French subtitles* ■ Da: Cinémathèque suisse per concessione di Praesens-Film e SRF ■ Restaurato nel 2011 da Cinémathèque suisse in collaborazione con Schweizer Radio und Fernsehen, Ecublens presso il laboratorio Egli Film & Video, a partire dai negativi originali nitrato. Con il sostegno di Memoria / *Restored in 2011 by Cinémathèque suisse in collaboration with Schweizer Radio und Fernsehen, Ecublens at Egli Film & Video laboratory from the original nitrate negatives. With funding provided by Memoria*

Nel 1943, con il film *Marie-Louise*, Lindtberg e lo sceneggiatore Richard Schweizer si occuparono del destino dei bambini perduti tra i tormenti del conflitto mondiale. [...]

L’approccio quasi documentaristico, le scene prive di orpelli e le buone intenzioni stabilirono le premesse per tutti i successivi film della Praesens. Il melodramma descrive la permanenza in Svizzera di una ragazzina francese salvata da un bombardamento aereo e scelta dalla Croce Rossa, insieme a un convoglio di bambini malnutriti, per trascorrere tre mesi in una famiglia di Zurigo. Apparve così per la prima volta sullo schermo un personaggio ‘tabù’: il rifugiato. La guerra del 1939-1945 e le sue atrocità irrompevano infine nel cinema nazionale svizzero, ma ancora sotto una luce politicamente neutrale e intransigente. Ai volti familiari del cinema svizzero (Gretler, Anne-Marie Blanc, ecc.), Lindtberg affiancò molti attori non professionisti, che insieme alle numerose riprese in esterni e alla mescolanza di idiomi (francese e dialetto) conferirono al film un insolito tocco di realismo; il desiderio di uscire dal teatro di posa e di girare per le strade è già evidente. Il ruolo della ragazzina venne interpretato da una vera



Marie-Louise

profuga. Lindtberg intendeva soprattutto mostrare i problemi psicologici, rappresentati dall'accoglienza temporanea in una regione risparmiata dalla guerra, dei bambini stranieri, la loro alienazione, il lento adattamento alle famiglie ospitanti e infine il ritorno forzato nell'inferno. [...]

Visto da un milione di persone quando uscì in Svizzera e distribuito trionfalmente in tutta Europa dopo la guerra, fu il coronamento del lavoro portato avanti dalla Praesens. Il pubblico di lingua inglese parve particolarmente affascinato dal film: nel marzo del 1946 *Marie-Louise* vinse

l'Oscar per la miglior sceneggiatura originale, il primo mai assegnato a una produzione non americana. L'ambizioso riconoscimento aprì a Wechsler le porte più esclusive di Hollywood. Hervé Dumont, *Praesens-Film. Rise & Fall of the Legendary Swiss Film Company*, Pro Helvetia, Zurigo 1991

In 1943, Lindtberg and the screenwriter Richard Schweizer took in hand the fate of the children lost in the torment of the world conflict with the film Marie-Louise. [...]

Its quasi-documentary approach, unembellished scenes and generous intentions

set the tone for all subsequent Praesens films. This melodrama depicts the stay in Switzerland of a little French girl, rescued from an air raid and selected by the Red Cross, along with a convoy of undernourished children, to spend three months with a Zurich family. Thus for the first time a taboo personage appeared on the screen: the refugee. The war of 1939-45 and its atrocities was finally irrupting into the Swiss national cinema, but still under a politically neutral, non-compromising aspect. Along with the familiar faces of the Swiss cinema (Gretler, Anne-Marie Blanc, etc.), Lindtberg added numerous amateurs as well as an abundance of exteriors and a mixture of idioms (French and dialect), which give the film an unusual note of realism; the desire to get out of the studio and shoot scenes on the street is already manifest. An authentic refugee played the title role. Lindtberg hoped most of all to show the psychological problems posed by the temporary asylum of foreign children in a region spared from the war, the alienation of the child, its slow adaptation to the host families, followed by the forced return to hell. [...]

Seen by one million people throughout Switzerland when it was released and given a triumphal distribution everywhere in Europe after the War, it was indeed the crowning work of Praesens. The English-speaking public seemed particularly captivated by the film; in March 1946 Marie-Louise won the Best Original Screenplay Academy Award, the first ever given to a non-American production. For Wechsler, this universally coveted award opened up the best-guarded gates in Hollywood.

Hervé Dumont, Praesens-Film. Rise & Fall of the Legendary Swiss Film Company, Pro Helvetia, Zürich 1991

DIE LETZTE CHANCE

Svizzera, 1945

Regia: Leopold Lindtberg

■ T. it.: *L'ultima speranza*. T. int.: *The Last Chance*. Sog., Scen.: Richard Schweizer.



Die letzte Chance

F.: Emil Berna. M.: Hermann Haller. Scgf.: Robert Furrer. Mus.: Robert Blum. Int.: Edward G. Morrison (maggiore inglese Telford), John Hoy (tenente inglese John Halliday), Ray Reagan (sergente U.S.A. James R. Braddock), Luisa Rossi (Tonina), Eduardo Masini (albergatore), Giuseppe Galeati (cocchiere), Romano Calo (prete), Tino Erlar (Muzio). Prod.: Lazar Wechsler per Praesens-Film ■ DCP. D.: 102'. Bn. Versione tedesca, francese e inglese con sottotitoli inglesi / *German, French and English version with English subtitles* ■ Da: Cinémathèque suisse per concessione di Praesens-Film e SRF ■ Restaurato in 4K nel 2016 da Cinémathèque suisse e Schweizer Radio und Fernsehen presso il laboratorio Digimage, a partire da una copia interpositiva combinata

della Cinémathèque suisse e una copia frammento di Tolosa. Con il sostegno di *Memoriav / Restored in 4K in 2016 by Cinémathèque suisse and Schweizer Radio und Fernsehen at Digimage from a combined interpositive copy from Cinémathèque suisse's archives and a copy fragment from Toulouse. With funding provided by Memoriav*

“Die letzte Chance merita il suo posto di classico tra i film più importanti del dopoguerra” (Hervé Dumont). Un anno dopo *Marie-Louise*, Leopold Lindtberg firma una nuova opera profondamente umanista sul tema dei profughi di guerra in Svizzera.

Quando decise di descrivere la situazione dei rifugiati, la Praesens-Film

si trovò subito di fronte alle difficoltà poste dal governo federale, che non vedeva di buon occhio un'opera potenzialmente critica nei confronti della linea ufficiale. I rapporti degli autori – specie del regista Leopold Lindtberg e dello sceneggiatore Richard Schweizer – con il teatro zurighese Schauspielhaus, considerato un “covo di rifugiati” legati ai comunisti, spinsero il governo a guardare al progetto con estremo sospetto. In diverse occasioni l'esercito ostacolò la lavorazione del film, vietando l'accesso ad alcuni siti in cui dovevano svolgersi le riprese e rifiutando di concedere le autorizzazioni. Quando il film fu terminato le autorità fecero di tutto per ritardarne la distribuzione almeno fino a guerra

conclusa. Alcuni membri germanofili dell'esercito giunsero perfino a esigere la distruzione del negativo. Per poter distribuire il film i produttori furono costretti ad accettare che una scena fosse accorciata. Eppure la sceneggiatura di Richard Schweizer era frutto di lunghe conversazioni e indagini, anche se, secondo il regista Leopold Lindtberg, "La storia di questo film è una favola innocua se paragonata ai fatti reali [...] Non è un film destinato a chi ha conosciuto la sventura, ma a tutti gli altri – coloro che hanno avuto fortuna, che sono stati risparmiati – per incoraggiarli a riflettere".

Die letzte Chance ebbe un'eccellente accoglienza internazionale. Nel 1946 vinse un Grand Prix a Cannes, dove la giuria dell'Unione nazionale degli intellettuali presieduta da Paul Éluard lo insignì del Premio della Pace. Distribuito negli Stati Uniti dalla MGM, vinse un Golden Globe. Georges Sadoul, Henri Langlois e cineasti quali Jean Grémillon, Alberto Lattuada, Luigi Comencini e Alfred Hitchcock tesserono le lodi del film, rigorosa rappresentazione delle vicissitudini della guerra e della persecuzione.

"Die letzte Chance *deserves its place as a classic among prominent postwar films*" (Hervé Dumont). *One year after Marie-Louise, Leopold Lindtberg made a new deeply humanist film on the theme of war refugees in Switzerland.*

When it decided to portray the situation of refugees, Praesens-Film immediately encountered numerous difficulties with the federal government, which was not really in favour of a work potentially critical of its position. The connections of the filmmakers – director Leopold Lindtberg and screenwriter Richard Schweizer in particular – with the Schauspielhaus, considered to be a 'den of refugees' with communist connections, encouraged the government to regard the project with utmost suspicion. On several occasions the army complicated the shoot, forbidding access to certain planned locations and refusing to grant authorisation for

the shoot. Once the film was finished, every effort was made to delay its release, at least until the end of the war. Certain Germanophile members of the military even demanded the destruction of the negative. To obtain its release, the producers had to accept shortening a scene. Still, Richard Schweizer's screenplay was the fruit of long conversations and investigations, even if, according to director Leopold Lindtberg: "The story of this film is a harmless fairytale compared to the real facts. [...] It is not a film for those who have known misfortune, but for all the others – the happy, the spared – that it might encourage them to think".

Die letzte Chance met with major international success. It won the Grand Prix at Cannes in 1946, where the jury of the National Union of Intellectuals, presided by Paul Éluard, awarded it the International Peace Award. Distributed by MGM in the United States, it won a Golden Globe. Georges Sadoul and Henri Langlois, and filmmakers Jean Grémillon, Alberto Lattuada, Luigi Comencini and Alfred Hitchcock in particular sang the praises of the film, which rigorously presents the vicissitudes of war and persecution.

DIE VIER IM JEEP

Svizzera, 1951 Regia: Leopold Lindtberg, Elizabeth Montagu

■ T. it.: *Quattro in una jeep*. T. int.: *Four in a Jeep*. Scen.: Richard Schweizer. F.: Emil Berna. M.: Hermann Haller, Paula Dvorak. Scgf.: Adolf Rebsamen. Mus.: Robert Blum. Int.: Ralph Meeker (William Lang), Viveca Lindfors (Franziska Idinger), Joseph Yadin (Vassilij Voroscenko), Michael Medwin (Harry Stuart), Dinan (Marcel Pasture), Harry Hess (capitano Hammon), Hans Putz (Karl Idinger), Eduard Leibner (Hackl, il portinaio), Paulette Dubost (signora Pasture), François Simon (un poliziotto francese), Gregory Chmara (un capitano sovietico).
 ■ 35mm. D.: 102'. Bn. Versione inglese

e francese con sottotitoli tedeschi e francesi / *English and French version with German and French subtitles*

■ Da: Cinémathèque suisse per concessione di Praesens-Film e SRF
 ■ Restaurato nel 2010 da Cinémathèque suisse presso il laboratorio ANIM Portugal, a partire da una copia 35mm. Con il sostegno di Memoriav / *Restored in 2010 by Cinémathèque suisse at ANIM Portugal laboratory using a 35mm copy. With funding provided by Memoriav*

Il film – girato in parte sulle rive del Danubio nello stesso periodo del *Terzo uomo* – si svolge nella Vienna occupata, dove le 'Pattuglie Internazionali' motorizzate, costituite da quattro poliziotti militari – un americano, un russo, un francese e un inglese –, hanno il compito di controllare i quattro settori della città. I tre occidentali e il sovietico entrano in conflitto quando un prigioniero di guerra austriaco in mano all'URSS fugge poco prima della sua liberazione ufficiale e si nasconde nell'appartamento della moglie, con la GPU alle calcagna. [...]

Contro tutte le aspettative dei produttori, *Die Vier im Jeep* scatenò una notevole polemica al Festival di Cannes del 1951, che per la prima volta vedeva la partecipazione di un'importante delegazione dell'Est. Su richiesta dei sovietici il film, originariamente programmato per la sessione d'apertura del festival, fu proiettato solo il giorno successivo e attirò una protesta ufficiale della delegazione russa, che comprendeva il regista Vsevolod Pudovkin e l'attore Nikolaj Čerkasov. Durante una discussione pubblica con la Praesens-Film, Lindtberg fu accusato di aver insultato l'Armata Rossa attraverso il personaggio del poliziotto russo. "Lindtberg incita all'odio antisovietico", titolò un quotidiano francese di sinistra con grande stupore dei responsabili del film, che avevano sperato di portare un messaggio neutrale di conciliazione.

In effetti il film aveva fatto il possibile per essere imparziale; tuttavia, mentre i soldati occidentali suscitava-



Die Vier im Jeep

no spontaneamente simpatia, sin nei dettagli delle loro vite private, il personaggio del russo, rappresentato come tormentato e imprevedibile, rifletteva la paura viscerale dell'Occidente nei confronti di una grande potenza poco conosciuta e il giudizio negativo sull'arbitrio della polizia russa, esercitato nel totale disprezzo dei diritti umani. [...] La valanga di premi internazionali che seguì – il David O. Selznick Silver Laurel Award, l'One World Award, l'Orso d'Oro del Festival del cinema di Berlino – ebbe comunque una forte connotazione politica. Hervé Dumont, *Praesens-Film. Rise & Fall of the Legendary Swiss Film Company*, Pro Helvetia, Zurigo 1991

The film – parts of which were shot on the banks of the Danube at the same time as The Third Man – takes place in occupied Vienna, where International Patrols, motorized police patrols consisting of four soldiers, an American, a Russian, a Frenchman and an Englishman, are assigned to patrol the four sectors of the city. The three Westerners and the Soviet come into conflict when an Austrian prisoner of war held in the USSR escapes shortly before his official liberation and goes into hiding at his wife's flat, with the GPU hot on his heels. [...]

Against all the expectations of its producers, Die Vier im Jeep unleashed a hefty controversy at the Cannes Film Festival in 1951, which for the first time

was attended by an important delegation from the East. At the request of the Soviets, the film, originally programmed for the opening session of the festival, was not shown until the next day and drew an official protest from the Russian delegation, which included the director Vsevolod Poudovkin and the actor Nikolay Cherkasov. During a public discussion with Praesens, they accused Lindtberg of insulting the Red Army through the character of the Russian patrolman. "Lindtberg is inciting Anti-Soviet hate" was the headline of a leftist French newspaper to the astonishment of those who were responsible for the film, who had hoped to bring a neutral message of conciliation.

Heidi



In fact, the film had gone to extreme lengths in trying to be impartial, but whereas the Western soldiers on the screen spontaneously evoke sympathy, right down to the details of their private lives, the depiction of the Russian, tormented and unpredictable, reflected the West's visceral fear in the face of a little-known great power and its disapproval of Russian police arbitrariness, exercised with a total disregard for human rights. [...] The avalanche of international prizes which followed nevertheless had a strong political flavour, such as David O. Selznick's Silver Laurel Award, the One World Award from New York, or the Golden Bear of the Berlin Film Festival. Hervé Dumont, Praesens-Film. Rise & Fall of the Legendary Swiss Film Company, Pro Helvetia, Zürich 1991

HEIDI

Svizzera, 1952 Regia: Luigi Comencini

■ T. it.: *Sono tornata per te*. Sog.: dal romanzo omonimo (1880) di Johanna Spyri. Scen.: Richard Schweizer, William Michael Treichlinger, Luigi Comencini. F.: Emil Berna, Peter Frischknecht. M.: Hermann Haller. Scgf.: Werner Schlichting. Mus.: Robert Blum. Int.: Elsbeth Sigmund (Heidi), Heinrich Gretler (nonno), Thomas Klameth (Peter), Elsie Attenhofer (zia Dete), Isa Günther (Klara Sesemann), Willy Birgel (signor Sesemann), Anita Mey (signorina Rottenmeyer), Theo Linggen (Sebastiano), Lore Reutemann (Tinette), Traute Carlsen (nonna), Carl Wery (dottor Classen). Prod.: Peter Riethof, Lazar Wechsler per Praesens-Film ■ 35mm. D.: 102'. Bn. Versione italiana / *Italian version*
 ■ Da: Cinémathèque suisse per concessione di Praesens-Film e SRF

Dopo il fallimento definitivo del progetto di un film su due bambini che partono per New York – un soggetto che pure gli stava molto a cuore – Comencini realizza in Svizzera *Heidi*, tratto dal celebre romanzo di Johanna Spyri. [...]

Il film – con la formidabile fotografia di Emil Berna – viene girato nei magnifici paesaggi del cantone dei Grigioni. Racconta la storia di tre bambini, Heidi, otto anni, Peter, un giovane pastore, Klara, una piccola paralitica che vive a Francoforte. Heidi, cresciuta dal nonno, viene mandata presso una famiglia tedesca affinché le venga impartita una buona educazione. [...] Fino a quel momento, non è altro che una scavezzacollo, cresciuta sui monti. È l'anticipazione di tutti i bambini comenciniani che esprimono un'indipendenza di spirito e una libertà di comportamento di fronte ai condizionamenti dell'età adulta. Nella sua famiglia adottiva, Heidi sarà 'addomesticata', diventerà una ragazzina ben educata, imparerà a leggere, ma rimarrà fundamentalmente una ribelle: con un attacco di sonnambulismo, manifesta il bisogno di ritornare tra i suoi monti natali. Prima di partire per le vacanze, si ferma nell'ingresso della grande casa di città e lancia un urlo come quelli che faceva quando era immersa nella natura: afferma, così, la sua profonda appartenenza alle origini rurali, nonostante il fatto che sia diventata una 'bambina modello', una cittadina civilizzata. A contatto con la freschezza della piccola montanara, Klara, la ragazzina paralizzata, diventa ogni giorno più vivace fin quando non si alza dalla sua sedia a rotelle e cammina. Il senso di rinascita è sottolineato dal fatto che la guarigione avviene durante la visita a una stalla dove una giumenta sta partorendo un puledro. [...]

Heidi costituisce un tassello non trascurabile in un'opera in divenire che pone i bambini al centro del racconto, quei bambini capaci di mostrare stupore e spontaneità in una società, quella dell'inizio del Ventesimo secolo, impastoiata nel suo formalismo di buone maniere e di rispettabilità borghese.

Jean A. Gili, *Luigi Comencini*, Gremese, Roma 2005

After his plans for a film about two children who travel to New York – a story which he really cared for – finally fell apart, Comencini made Heidi, based on Johanna Spyri's celebrated novel, in Switzerland...

The film, featuring exceptional cinematography by Emil Berna, was shot among the magnificent landscapes of the Grisons. It tells the story of three children: Heidi, eight years old, the goatherd-boy Peter, and Klara, a disabled child who lives in Frankfurt. Heidi, who has been raised by her grandfather, is sent to live with a German family to ensure that she receives a decent education... Up until this point, she had grown up in the mountains as little more than a wild child. She is thus the precursor of a long line of children in Comencini's films who exude independence and act freely, unconstrained by the conditioning of adulthood. In her adoptive family, Heidi is "domesticated", learns to read and becomes a well-mannered little girl but, underneath it all, remains a rebel: a bout of sleepwalking reveals her urge to return to the mountains she came from. Before leaving for the holidays, she pauses in the doorway of the big city house and lets out a scream like the ones she used to when she was in midst of nature; in so doing, she affirms her deep ties to her rural origins, despite the fact that she has become a "model child", a civilized citizen. On being exposed to the freshness of this little mountain girl, Klara becomes livelier and more energetic every day until eventually she gets out of her wheelchair and walks. The sense of rebirth is underlined by the fact that her recovery occurs during the visit to a stable in which a mare is giving birth to a foal...

Heidi is a far from insignificant instance of an evolving oeuvre that places children firmly at the centre of the story – children who are capable of expressing a sense of wonder and spontaneity in a society, that of the early 20th century, constrained by the formalities of good manners and bourgeois respectability.
 Jean A. Gili, *Luigi Comencini*, Gremese, Rome 2005



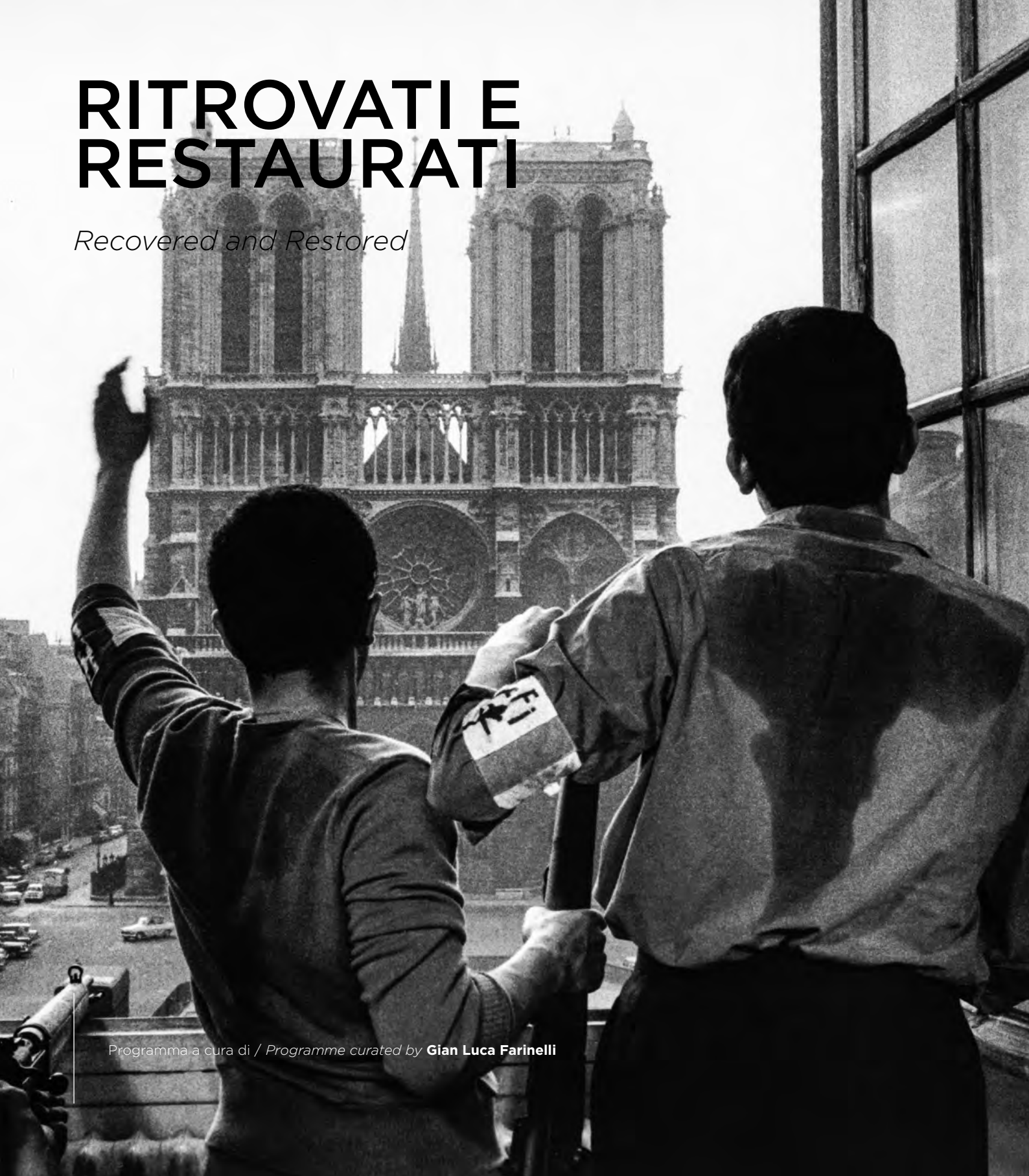


IL PARADISO DEI CINEFILI

The Cinephiles' Heaven

RITROVATI E RESTAURATI

Recovered and Restored



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

La buona notizia è che non si restauravano così tanti film da prima della pandemia; conseguentemente, questa sezione è una sorta di festival nel festival. Quasi novanta film, più di cento anni tra il più recente, *Inland Empire*, e il più antico, *L'Enfant des mariniers*. L'altra buona notizia è che accanto ai film dei maestri, ci sono molte scoperte, come se, dopo la pandemia, fosse cresciuta l'attenzione verso i film e gli autori non già iscritti nel canone della storia del cinema. L'omaggio a Michael Roemer, tra gli autori più coraggiosi e personali della sua epoca, ne è un esempio evidente.

Per schizzare una sintetica mappa della sezione uso la scorciatoia dei decenni. Gli anni Zero e Dieci vedono ancora prevalere la produzione europea su quella statunitense e l'estrema maestria nell'uso degli esterni, che siano il porto di Nizza ripreso da Capellani, la Berlino di Mack o gli esterni marini californiani sapientemente utilizzati da Griffith.

La selezione degli anni Venti presenta opere fondative rispetto a vari generi cinematografici, l'horror (*The Hunchback of Notre Dame*), il melodramma (*The Woman of Paris* e *Stella Dallas*), la commedia brillante (*Lady Windermere's Fan*), il cinema sperimentale (i quattro film di Man Ray).

I restauri degli anni Trenta rendono giustizia al lavoro dei DoP e degli Art Director di quell'epoca e ci fanno capire come gli sceneggiatori lavorassero per mescolare i generi: tra i film selezionati, le storie sentimentali hanno il sopravvento sul racconto, sia esso un gangster film (*Hijösen no onna*), una commedia sociale a cui Zavattini deve moltissimo (*Man's Castle*), una commedia brillante da non perdere (*One Way Passage*), un dramma coloniale (*Amok*).

Negli anni Quaranta il filo che unisce i film è l'emigrazione, Hitchcock, Siodmak, Renoir sono, per ragioni diverse, europei che hanno abbandonato il vecchio continente e lavorano a Hollywood. Negli anni Cinquanta convivono autori e idee di cinema tra loro lontane, capolavori della classicità come *Rio bravo* e, finalmente in versione integrale, *Fear and Desire*, sofferto esordio di Kubrick. Segnalo tra i tanti capolavori, una rarità, *Cry, the Beloved Country* di Zoltán Korda, regista nato nell'impero austro ungarico, divenuto suddito dell'impero britannico, di cui ha contribuito a celebrare il mito. Qui svela, senza infingimenti, il dramma del razzismo, la violenza dello sfruttamento in Sud Africa, la mostruosità della società dei coloni bianchi. I Sessanta si aprono con *La maschera del demonio* e si chiudono con *Riten*, film per la televisione dove Bergman sperimenta, da maestro, il cinema da camera. Appaiono nuovi autori destinati a lunghe carriere, come Skolimowski o Bogdanovich, nuove cinematografie, nuove tecnologie.

Siamo già alla fine del secolo, il cinema rilegge il suo passato con autori che rinnovano i generi e il cinema e ne celebrano con nostalgia la sua. L'invenzione dei Lumière non è mai stata uguale a sé stessa e i *Ritrovati e Restaurati* di quest'anno ne sono una concreta dimostrazione. Buone visioni.

Gian Luca Farinelli

The good news is that this is the first time that so many films have been restored since the pandemic. As a result, this section is more like a festival within a festival. It comprises close to ninety films with over one hundred years between the most recent, Inland Empire, and the earliest, L'Enfant des mariniers. The other good news is that alongside films by great masters, there are also many new discoveries; it is as if more attention were now being paid to films and filmmakers not yet part of the canon. A clear example is the tribute to Michael Roemer, one of the most personal and courageous filmmakers of his era.

In order to sketch a map of this section I will concentrate on individual decades. In the early 1900s and 1910s, European production still dominated that of the United States. Films in this period were distinguished by their masterful use of exterior locations, be it Capellani's filming of the port of Nice, Mack's Berlin, or Griffith's clever use of the California coast.

The 1920s includes foundational works in a variety of cinema genres: horror (The Hunchback of Notre Dame), melodrama (The Woman of Paris and Stella Dallas), light comedy (Lady Windermere's Fan), and experimental film (four titles by Man Ray).

The restorations of films from the 1930s do justice to the work of DoPs and Art Directors and allow us to appreciate how screenwriters mixed genres. Among the selected films, sentimental stories prevail over narrative, be it a gangster film (Hijösen no onna), a social comedy which influenced Zavattini (Man's Castle), an unmissable light comedy (One Way Passage), or a colonial drama (Amok).

The common thread among films from the 1940s is emigration; Hitchcock, Siodmak and Renoir are all Europeans who, for different reasons, left the Old World to work in Hollywood. In the 1950s different filmmakers and conceptions of cinema coexist, from classical masterpieces like Rio Bravo to Kubrick's troubled debut, Fear and Desire, in its complete version at last. Among the masterpieces, I would like also to point out a rarity: Cry, the Beloved Country by Zoltán Korda, a director born into the Austro-Hungarian Empire who became a subject of the British Empire whose myth he helped celebrate. In this film he reveals, without hypocrisy, the racism, violence and exploitation of South Africa and the monstrosity of white colonial society. The 1960s begin with La maschera del demonio and end with Riten, a TV film in which Bergman experiments with the chamber-film. The decade also witnessed the debuts of filmmakers with lengthy careers, like Skolimowski or Bogdanovich, as well as the arrival of new cinemas and technologies.

We are at the end of the century and cinema is revisiting its past, with filmmakers refreshing old genres, rejuvenating the cinema and nostalgically celebrating its past. The Lumière's invention was never one single thing, and this year's Recovered and Restored is proof of that. Happy viewing.

Gian Luca Farinelli

Fondata nel 1906 dal pioniere Henri Joly, la Société des Phonographes et Cinématographes Lux crebbe rapidamente fino a competere con le altre grandi case di produzione francesi. Quando nel 1907 Joly dovette dimettersi dal suo incarico per motivi di salute, la Lux aveva aperto a Gentilly uno stabilimento cinematografico completamente attrezzato. Alla fine del 1909 si era largamente affermata, con rappresentanti in dodici capitali tra cui Barcellona, Budapest, Londra, Mosca, New York e Varsavia. Sebbene avesse inizialmente rilevato la distribuzione di piccoli produttori indipendenti stranieri quali Nestor, Aquila e Savoia, nel 1913 le sue produzioni iniziarono a entrare in sofferenza e alla fine di quell'anno dichiarò bancarotta.

Le informazioni sulla Lux e i suoi film rimangono molto limitate. Nel periodo di massimo splendore lavorarono per la società registi come Jean Durand e Gérard Bourgeois. Comici quali Paul Bertho (Patouillard), Little Chrysia (Cunégonde) e Zinel (Zizi) interpretarono serie di gran successo. Appaiono anche, seppur non accreditate, le comiche Sarah Duhamel e Madeleine.

Nei suoi sette anni di vita la Lux produsse circa 850 film, prevalentemente cortometraggi comici ma anche film drammatici e alcuni documentari. Nell'ultimo periodo pare che il suo punto di forza fossero i film con animali.

Le comiche erano chiaramente il motore della società. Pur ruotando attorno a trame simili a quelle proposte dai rivali Pathé, Eclipse ed Éclair, le comiche Lux possiedono un tocco di bizzarria in più. Gli attori recitano senza inibizioni, e i film non rifuggono dall'esagerazione, dall'assurdo e da un certo livello di goffaggine. Ne deriva un'esplosione di creatività che sfiora il surrealismo. Per ottenere un maggiore



Patouillard a une femme jalouse



L'Auvergne pittoresque

effetto vengono usati vari trucchi cinematografici e ricche scenografie. Si è tentati di ipotizzare che alla Lux i

comici affermati, che avevano già lavorato per altri produttori, trovassero l'opportunità di rifare con maggiore

libertà creativa film che avevano già girato in precedenza.

Elif Rongen-Kaynakçi

Established in 1906 by the film pioneer Henri Joly, La Société des Phonographes et Cinématographes Lux grew rapidly to compete with the other big French production houses. Around the time that Joly had to resign from his position in 1907 due to ill health, Lux had opened a fully equipped film factory at Gentilly. By the end of 1909, Lux was widely established and had representatives in 12 capitals, including Barcelona, Budapest, London, Moscow, New York and Warsaw. Although Lux initially took over the distribution of small foreign independent producers such as Nestor, Aquila, Savoia, its own productions started to suffer in 1913, and by the end of that year, Société Lux was declared bankrupt.

Information about the company and its films remain very limited. In its heyday, directors including Jean Durand and Gérard Bourgeois worked for the company. A number of comedians, such as Paul Bertho (Patouillard), Little Chrysia (Cunégonde) and Zinel (Zizi) also made successful comedy series. Although never credited, the comedienne Sarah Duhamel and Madeleine Aubry also appear in Lux comedies.

Over the course of the seven years that the company existed, Lux produced around 850 films, mostly short comedies, but also some dramas and a few documentaries. Towards the end, films featuring animals seem to have become their selling point.

The comedies were clearly the driving force behind the company. Although revolving around similar plots to those produced by rivals Pathé, Eclipse or Eclair, the Lux comedies have an added quirkiness. The actors act without inhibition, and the comedy doesn't shy away from exaggeration, absurdism and a certain level of clumsiness. This results in an explosion of creativity that borders on surrealism. Various camera tricks and rich decors are used for greater effect. It is tempting to speculate that at Lux the

well-established comedians, who had already worked for other film producers, found the opportunity to remake a film they had shot before, but this time with more creative freedom.

Elif Rongen-Kaynakçi

GRATITUDE OBSÉDANTE

Francia, 1912

■ Prod.: Lux Film ■ 35mm. L.: 145 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles

L'AUVERGNE PITTORESQUE

Francia, 1912

■ T. alt.: *Petits métiers*. Prod.: Lux Film ■ 35mm. L.: 92 m. D.: 4' a 18 f/s. Col. (Desmet). Didascalie olandesi / Dutch intertitles

DANS LES AIRS

Francia, 1911 Regia: Jean Durand

■ Int.: Joë Hamman, Gaston Modot, Jules Védrines. Prod.: Lux Film ■ 35mm. L.: 130 m. D.: 6' a 18 f/s. Col. (Desmet). Didascalie tedesche / German intertitles

CUNÉGONDE FEMME COCHÈRE

Francia, 1913

■ Int.: Little Chrysia (Cunégonde). Prod.: Lux Film ■ 35mm. L.: 138 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles

LES PRIMEVÈRES

Francia, 1910

■ Prod.: Lux Film ■ 35mm. L.: 132 m. D.: 6' a 18 f/s. Col. (Desmet). Didascalie olandesi / Dutch intertitles

DE PAU À CAUTERETS

Francia, 1913

■ T. alt.: *Pau et Cauterets*. Prod.: Lux Film ■ 35mm. L.: 117 m. D.: 6' a 18 f/s. Col. (Desmet). Didascalie olandesi / Dutch intertitles

PATOUILLARD A UNE FEMME JALOUSE

Francia, 1912 Regia: Roméo Bosetti

■ Int.: Paul Bertho (Patouillard), Sarah Duhamel (signora Patouillard). Prod.: Lux Film ■ 35mm. L.: 106 m. D.: 5' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles

PATOUILLARD A UNE FEMME QUI VEUX SUIVRE LA MODE

Francia, 1912 Regia: Roméo Bosetti

■ Int.: Paul Bertho (Patouillard), Sarah Duhamel (signora Patouillard). Prod.: Lux Film ■ 35mm. L.: 114 m. D.: 5' a 18 f/s. Col. (Desmet). Didascalie olandesi / Dutch intertitles

PATOUILLARD TORÉADOR

Francia, 1911 Regia: Roméo Bosetti

■ Int.: Paul Bertho (Patouillard). Prod.: Lux Film ■ DCP. D.: 4'. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Restaurato nel 2021 da EYE Filmmuseum presso il laboratorio Haghefilm, a partire da una copia nitrato / Restored in 2021 by EYE Filmmuseum at Haghefilm laboratory, from a nitrate print

LA BOUTEILLE DE PATOUILLARD

Francia, 1911 Regia: Roméo Bosetti

■ Int.: Paul Bertho (Patouillard). Prod.: Lux Film ■ 35mm. L.: 87 m. D.: 4' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles

CUNÉGONDE FAIT DU SPIRITISME

Francia, 1913

■ Int.: Little Chrysia (Cunégonde). Prod.: Lux Film ■ 35mm. L.: 137 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*

CUNÉGONDE AIME SON MAÎTRE

Francia, 1912

■ Int.: Little Chrysia (Cunégonde). Prod.: Lux Film ■ 35mm. D.: 6' a 18 f/s. L.: 135 m. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*

MA CONCIERGE EST TROP JOLIE

Francia, 1912

■ Int.: Madeleine Aubry, Lucien Callamand. Prod.: Lux Film ■ 35mm. L.: 159 m. D.: 7' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*

JUSTICE DE FAUVE

Francia, 1913

■ T. alt.: *Le Peintre*. Prod.: Lux Film ■ 35mm. L.: 297 m. D.: 13' a 18 f/s. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*

■ Da: EYE Filmmuseum

I DISCHI ILLUSTRATI DI GERMAINE DULAC GERMAINE DULAC'S ILLUSTRATED RECORDS



Un peu de rêve sur le Faubourg

Nel 1930, l'anno che segnò la completa conversione al sonoro dell'industria cinematografica francese, Dulac diresse sei "dischi illustrati". Erano essenzialmente muti post-sincronizzati pensati per accompagnare una serie di incisioni di brani classici e di

canzoni famose, come aveva sognato Thomas Edison. In vari di questi film erano presenti melodie francesi interpretate da famose cantanti come Fréhel e Damia.

In linea con il clima sociale del periodo e con l'inclinazione di Dulac per

il "cinema puro" la maggior parte di questi film era girata dal vero. Presentavano anche soggetti della classe operaia ritratti in ambientazioni provinciali mentre conducevano le loro vite quotidiane e riflettevano, con speranza o disperazione, sulla possibilità di realizzare i loro sogni.

Tami Williams

Girati nell'estate del 1930, i film uscirono in sala nel 1931. L'obiettivo promozionale era che il pubblico potesse acquistare i dischi in concomitanza con l'uscita dei film, ma l'incontro tra industria discografica e cinematografica contemplato da Dulac non andò per il verso giusto. I film non piacquero alla produzione, che parve non voler più finanziare l'iniziativa di Dulac, e la stampa non reca notizia delle proiezioni. L'archivio di Germaine Dulac conservato alla Cinémathèque française ha colmato questa lacuna e ha fornito informazioni preziose per ritrovare la sincronizzazione voluta all'epoca.

Manon Billaut

In 1930, the year that marked the French film industry's total conversion to sound, Dulac directed six "illustrated

records". These were essentially post-synchronized silent films designed to accompany a variety of classical and popular music recordings, as Thomas Edison had dreamed. Several of these films featured French melodies by popular women singers like Fréhel and Damia.

In keeping with the social concerns of the period, and Dulac's penchant for a "pure cinema," most of these films were shot on location. They also featured working-class subjects in provincial settings as they carried out their daily lives and reflected, with hope or despair, on the possibility of achieving their dreams.

Tami Williams

Shot in the summer of 1930, the films were released in theatres in 1931. The promotional goal was to have the public purchase the records at the same time as the films were released in theatres, but this alliance between the record industry and the cinema, as envisaged by Dulac, was somewhat disrupted. The films were also considered poor by the production company, which no longer seemed to support Dulac in the venture, and one finds no evidence of these showings in the press. The archives of Germaine Dulac, held at the Cinémathèque française, have helped fill this gap, and are particularly illuminating on the reconstruction that had to be carried out to recover the synchronisation desired at the time.

Manon Billaut

CELLES QUI S'EN FONT

Francia, 1930 Regia: Germaine Dulac

■ F.: Jean Jouannetaud. Int.: Lilian Constantini, George Vallée (l'apache). Prod.: Pathé-Natan, Columbia ■ DCP. D.: 6'. Bn. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / *French intertitles with English subtitles* ■ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé con il supporto di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio L'Image Retrouvée, a partire da un negativo nitrato e da



Ceux qui ne s'en font pas

una copia preservata da Lobster Films / Restored in 4K in 2023 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé with funding provided by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Image Retrouvée laboratory, from a negative nitrate and a print preserved by Lobster Films

CEUX QUI NE S'EN FONT PAS

Francia, 1930 Regia: Germaine Dulac

■ F.: Paul Guichard. Int.: Lilian Constantini, George Vallée (l'apache). Prod.: Pathé-Natan, Columbia ■ DCP. D.: 6'. Bn. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / *French intertitles with English subtitles* ■ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé con il supporto di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio L'Image Retrouvée, a partire da un negativo nitrato / Restored in 4K in 2023 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé with funding provided by CNC - Centre

national du cinéma et de l'image animée at L'Image Retrouvée laboratory, from a negative nitrate

UN PEU DE RÊVE SUR LE FAUBOURG

Francia, 1930 Regia: Germaine Dulac

■ F.: Paul Guichard, Alfred Guichard. Int.: Lilian Constantini, George Vallée (l'apache). Prod.: Pathé-Natan, Columbia ■ DCP. D.: 11'. Bn. Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / *French intertitles with English subtitles* ■ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé con il supporto di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio L'Image Retrouvée, a partire da un negativo nitrato / Restored in 4K in 2023 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé with funding provided by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Image Retrouvée laboratory, from a negative nitrate

SAVE THE (NITRATE) CHILDREN

Tra i film che la Cineteca di Bologna sta digitalizzando nell'ambito di un progetto d'intervento sui materiali nitrato della sua collezione affetti da problematiche rilevanti di degrado chimico e fisico, per questo Cinema Ritrovato abbiamo scelto di mostrare quattro Pathé. Siccome ci piace inventare fili conduttori, diremo che si tratta di quattro titoli sui bambini (anche se in parte è una piccola bugia, ma i bambini son così).

En Irlande: Excursion à Killarney ci porta nel cuore di una gita turistica tra sentieri montuosi, placidi corsi d'acqua da percorrere in barca a remi, tavolini dei bar e danze locali. I bambini spuntano improvvisamente nell'inquadratura guardando dritto in macchina, con la faccia di chi non ha ben chiaro quel che sta succedendo.

L'Enfant des mariniers si muove gustosamente sui classicissimi terreni dell'agnizione. Un marito disgraziato sottrae il figlio appena nato alla madre. La creatura è amorevolmente raccolta da una famiglia che vive su una chiatra. La madre vaga per fiumi e canali alla ricerca del perduto bene, meritandosi l'appellativo di "pazza delle rive". Non vi diremo noi il finale.

Altro drammone a tinte forti è *L'Enlisé du Mont-Saint-Michel*, che approfitta delle peculiari maree del luogo per ordire esiti spettacolarmente tragici. Uno straccione dall'animo nobile viene accolto in casa da una famiglia tanto povera quanto caritatevole. Il piccolo sbatte la testa e si ferisce gravemente. Il vagabondo si offre di raggiungere di corsa la terraferma per avvertire il medico, ma la fanghiglia sa essere una trappola mortale. La folle colorazione brunastra della copia è merito del decadimento chimico.

[Puericultura] (le indicazioni sui bordi del nitrato ce lo fanno datare all'incirca tra il 1909 e il 1911) cerca ancora qualcuno in grado di iden-

tificarlo. Il titolo attribuito è stato scritto da mano ignota in un biglietto all'interno della scatola originaria. Ci troviamo comunque all'interno di un centro di assistenza all'infanzia (per bambini senza famiglia?), dove passiamo dalla pesatura dei bebè agli allegri girotondi dei più grandicelli. Almeno un'inquadratura è un capolavoro.

Andrea Meneghelli

Among the films which the Cineteca di Bologna is digitising as part of a project to deal with nitrate elements in its collection suffering from significant physical and chemical decay, we have decided to screen four Pathé films at Il Cinema Ritrovato this year. Since we like to invent connecting threads, let's say that all four deal with children (even if this is partially a lie, but that's what children are like).

En Irlande: Excursion à Killarney takes us on a tourist excursion through mountain paths and still waters traversed by rowing boats and encompasses tables at a bar and local dances. Children appear suddenly in one shot, looking straight into the camera with the expression of someone who does not understand exactly what is going on.

L'Enfant des mariniers explores the classic theme of recognition with great relish. A disgraced husband takes a newborn from its mother. The baby is lovingly welcomed into a family living on a barge. The mother wanders along rivers and canals in search of her lost darling, earning the nickname of the "riverside nutcase". We will not reveal the ending.

L'Enlisé du Mont-Saint-Michel is another powerful drama, which takes advantage of the unusual tides where it is set to spectacularly tragic effect. A noble-hearted tramp is taken in by a family as poor as it is charitable. Their little child bangs his head and is seriously injured. The tramp offers to race to

dry land in order to fetch a doctor, but the mud he must cross is known to be a deadly trap. The crazy, brownish coloration of the print is the result of chemical decomposition.

[Puericultura] (*The markings on the edge of the nitrate print place the date between 1909 and 1911*); we are still searching for someone capable of identifying the film. The title given here was handwritten by an unidentified individual on a note inside the original can. In any case, it is set in a care home for children (possibly orphans), and we are shown both the weighing of babies and the Ring a Ring o'Roses of the older children. At least one shot is a masterpiece.

Andrea Meneghelli

L'ENFANT DES MARINIERS

Francia, 1907

■ Prod.: Pathé ■ DCP. D.: 7'. Bn e Col. (da un nitrato bn e imbibito / from a B&W and tinted nitrate). Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / Italian intertitles with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2023 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia nitrato positiva 35mm / Restored in 2023 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 35mm positive nitrate print

EN IRLANDE: EXCURSION À KILLARNEY

Francia, 1908 Regia: Camille Legrand

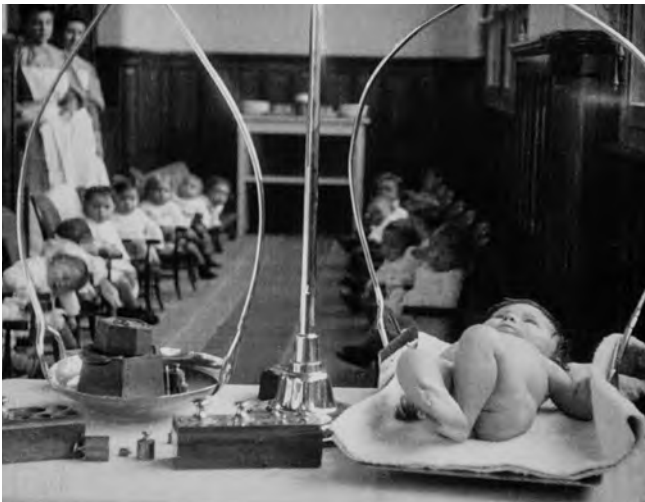
■ Prod.: Pathé ■ DCP. D.: 10'. Bn ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2021 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia nitrato positiva 35mm depositata da Daniel N.



L'Enfant des mariniers



L'Enlisé du Mont-Saint-Michel



[Puericultura]



En Irlande: Excursion à Killarney

Casagrande. Con il supporto di Ministero della Cultura / Restored in 2021 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 35mm nitrate positive print deposited by Daniel N. Casagrande. Funding provided by Ministero della Cultura

Prod.: Pathé ■ DCP. D.: 7'. Col. (da nitrato imbibito e virato / from a tinted and toned nitrate). Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / Italian intertitles with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2023 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia nitrato positiva 35mm / Restored in 2023 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 35mm positive nitrate print

[PUERICULTURA]

Francia, 1910 ca.

■ Prod.: Pathé ■ DCP. D.: 4'. Bn e Col. (da un nitrato Bn e imbibito / from a B&W and tinted nitrate). Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / Italian intertitles with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2023 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia nitrato positiva 35mm / Restored in 2023 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 35mm positive nitrate print

L'ENLISÉ DU MONT-SAINT-MICHEL

Francia, 1908



Corso tragique

CORSO TRAGIQUE

Francia, 1908 Regia: Albert Capellani

■ Int.: Renée Doux. Prod.: SCAGL ■ DCP.
D.: 13'. Didascalie francesi con sottotitoli
inglesi / French intertitles with English
subtitles ■ Da: Fondation Jérôme
Seydoux-Pathé ■ Restaurato in 4K nel
2023 da Fondation Jérôme Seydoux-
Pathé con il supporto di CNC - Centre
national du cinéma et de l'image animée
presso il laboratorio L'Image Retrouvée, a
partire da un nitrato negativo / Restored
in 4K in 2023 by Fondation Jérôme
Seydoux-Pathé with funding provided
by CNC - Centre national du cinéma et
de l'image animée at L'Image Retrouvée
laboratory, from a negative nitrate

Corso tragique segna una svolta nella
filmografia di Albert Capellani dopo
la realizzazione di fiabe, *féerie*, scene a

trucchi e scene bibliche quali *Don Juan*,
Le Pied de mouton, *Cendrillon*, *Peau
d'Âne* e *Jeanne d'Arc*, prodotti da Pathé
a partire dal 1906. Nel 1908 viene depo-
sitato lo statuto della SCAGL (Société
cinématographique des auteurs et
gens de lettres) e Capellani è incaricato
della direzione artistica della Società, il
cui obiettivo è quello di portare sullo
schermo il patrimonio letterario france-
se. Si dedica quindi a film più dramma-
tici e di carattere sociale. *Corso tragique*
è girato interamente in esterni naturali
(con l'eccezione dell'ultima scena) a
Nizza, dove Pathé gira stagionalmente
sin dal 1905, prima di creare i propri
marchi Comica e Nizza all'inizio degli
anni Dieci. Nell'estate 1908 Capellani
si allontana dagli studi di Vincennes
per trasferirsi a Sud, prima a Nizza e poi
ad Arles, e girare subito dopo *L'Arlés-
ienne*, la sua prima regia per la SCAGL.

Collocandosi nel filone dei film re-
gionali in costume, *Corso tragique* si
apre sul porto di Nizza. Un'ostricaia,
interpretata da Renée Doux – moglie
di Ferdinand Zecca – offre crostacei
sulla sua bancarella prima di incon-
trarsi con colui che dovrà diventare il
suo fidanzato. Vedendosi rifiutata, se
ne lamenta con i fratelli e questi ul-
timi vendicano il suo onore durante
il carnevale. Capellani approfitta del
carnevale di Nizza per inserire l'evento
nella sua storia, che in questo modo
si fa testimonianza di una cultura re-
gionale.

Manon Billaut

Corso tragique marked a turning
point in Albert Capellani's filmography
after directing fables, fairy tales, trick
scenes and biblical scenes such as *Don
Juan*, *Le Pied de mouton*, *Cendrillon*,

Peau d'Âne or Jeanne d'Arc, produced by Pathé from 1906. In 1908, the statutes of the SCAGL (Société cinématographique des auteurs et gens de lettres) were filed and Capellani became the artistic director of the company whose aim was to bring French literary heritage to the screen. He then turned to more dramatic and social films. Corso tragique was shot entirely (except for the last scene) on location in Nice, where Pathé had been filming seasonally since 1905, before creating its own Comica and Nizza brands in the early 1910s. In the summer of 1908, Capellani moved south, leaving the Vincennes studios, first to Nice, and then to Arles where he shot L'Arlésienne, his first production for the SCAGL.

In the style of regional costume films, Corso tragique opens in the port of Nice. An oyster seller, played by Renée Doux – the wife of Ferdinand Zecca – sells shellfish from her stall before going to meet the man who is to become her fiancé. When her hand in marriage is rejected, she complains to her brothers and, as in a vendetta, they avenge her honour during the carnival. Capellani uses the Nice carnival as an opportunity to integrate the event into his fiction film, which thereby becomes a testament of regional culture.

Manon Billaut

THE COMING OF ANGELO

USA, 1913 Regia: David W. Griffith

■ F.: G.W. Bitzer. Int.: Blanche Sweet (Teresa), Charles Hill Mailes (Guido), Adolph Lestina (padre di Teresa), Jennie Lee (madre di Teresa), Walter Mille (Angelo). Prod.: Biograph Company ■ DCP. D.: 17'. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Film Preservation Society ■ Restaurato in 4K nel 2022 da Film Preservation Society in collaborazione con MoMA - Museum of Modern Art presso i laboratori Film Preservation Society e Blackhawk Films, a partire da un positivo fine grain 35mm ricavato dal



The Coming of Angelo

negativo camera nitrato / Restored in 4K in 2022 by Film Preservation Society in collaboration with MoMA - Museum of Modern Art at Film Preservation Society and Blackhawk Films laboratories, from a 35mm positive fine grain struck from the nitrate camera negative

The Coming of Angelo si presenta come l'espressione della Biograph più matura. Griffith ha padroneggiato (e/o creato) ogni trucco cinematografico allora noto e fa l'impossibile per dimostrare la propria maestria in questo improbabile piccolo melodramma. Per certi versi sembra un'unica grande ricapitolazione di temi e situazioni: si svolge in una comunità di pescatori (richiamo a *The Mender of Nets* e *After Many Years*); ha un triangolo amoroso in cui la figura femminile centrale reindirizza i propri affetti (eco di *The Sorrows of the Unfaithful*); una casa che esplose (*Fate*); un complesso meccanismo di distruzione (*At the Altar*) collegato a un orologio ticchettante (*The Fatal Hour*).

Tracey Goessel

The Coming of Angelo stands as the definition of mature Biograph. Griffith has mastered (and/or created) every trick of cinema then known and pulls out all the stops in demonstrating his mastery in this improbable little melodrama. In some ways, it seems to be one great callback: it is set in the fishing community (think *The Mender of Nets* and *After Many Years*); it has a love triangle in which the woman at the centre redirects her affections (echoing *The Sorrows of the Unfaithful*); an exploding house (*Fate*); a complex mechanism of destruction (*At the Altar*) tied to a ticking clock (*The Fatal Hour*).

Tracey Goessel

WO IST COLETTI?

Germania, 1913 Regia: Max Mack

■ T. int.: *Where Is Coletti?*. Scen.: Franz von Schönthan. F.: Hermann Boettger. Int.: Hans Junkermann (Jean Coletti), Madge Lessing (Lolotte), Heinrich Peer (Anton), Anna Müller-Lincke (la donna risoluta), Hans Stock (conte Edgar), Max Laurence (il vecchio conte). Prod.: Jules



Wo ist Coletti?

Greenbaum per Deutsche Vitascope
 ■ DCP. D.: 79'. Didascalie tedesche con sottotitoli inglesi / *German intertitles with English subtitles* ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ■ Restaurato in 4K nel 2022 da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo originale. Con il sostegno di FFE - Förderprogramm Filmerbe (finanziato attraverso BKM, stati federali e FFA) / *Restored in 4K in 2022 by Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original negative. With funding provided by FFE - Förderprogramm Filmerbe (financed through BKM, federal states and FFA)*

Uscita nel 1913, la commedia *Wo ist Coletti?* è uno dei primi film a incorporare Berlino nella trama e regala rari scorci della città negli anni precedenti la Prima guerra mondiale. Berlino è raffigurata come un luogo pieno di energia e confusione, di nuovi media e di modernità: qui l'aristocrazia va al cinema anziché all'opera e le macchine da presa dei cinegiornali scovano un evento sensazionale dopo l'altro. A far parlare di sé (e a costituire la trama del

film) è ora la storia di un detective che si nasconde nella città per vincere una scommessa.

Coletti, uno dei primi film polizieschi tedeschi, genere allora molto in voga, comprende tipiche scene di inseguimento su mezzi di trasporto moderni, travestimenti e nomi dal suono straniero, tutti elementi che erano associati ai polizieschi grazie alle storie di Sherlock Holmes.

L'innovativa campagna promozionale e l'enorme successo del film fecero di "Wo ist Coletti?" ("Dov'è Coletti?") un tormentone tipicamente berlinese.

Max Mack, il regista di *Coletti*, era un prolifico pioniere ebreo tedesco che fu immensamente attivo e famoso in Germania tra il 1911 e il 1932, fissando e consolidando generi e tendenze nei centotrenta film diretti in quell'arco di tempo. La natura popolare del suo successo rese Mack poco interessante agli occhi dei primi studiosi di cinema, che si concentrarono prevalentemente sui film artistici. Questo, unito alla scomparsa di gran parte dei suoi film, ha fatto sì che il regista, un tempo così importante, venisse per lo più dimenticato dalla storia del cinema.

La Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung è riuscita a usare il negativo originale del film, conservato dall'Archivio cinematografico federale tedesco, come materiale di partenza per il restauro. La scansione in 4K, il restauro dell'immagine e il grading sono stati eseguiti presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2022.

A centodieci anni dalla prima del film, *Coletti* tornerà a correre sugli schermi cinematografici.

Miranda Reason

Released in 1913, the comedy Wo ist Coletti? is one of the first features to incorporate Berlin into its plot and offers rare views of the city before the First World War; a place of energy and confusion, media and modernity. Here, wide-ranging bets with the public are announced in newspapers, the aristocracy go to the cinema instead of the opera, and newsreel cameras always find the next sensation. The current sensation (and the plot of the film) is a detective who is hiding in the city in order to win a public bet.

One of the first of the then popular German detective films, Coletti incorporates the characteristic chase scenes on modern means of transportation, as well as disguises and foreign sounding names, which were associated with detectives due to the Sherlock Holmes stories.

An innovative advertising campaign and the huge success of the film led critics to proclaim "Wo ist Coletti?" (Where is Coletti?) as Berlin's personal catchphrase.

Max Mack, Coletti's director, was a prolific German-Jewish film pioneer who was immensely active and popular in Germany from 1911-1932, both setting and reinforcing genre trends in the 130 films he directed during that time. The popular nature of his success made Mack uninteresting to the first film scholars who mainly focused on artistic films. This, and the fact that only a very few of Mack's films have survived today, caused the once so prominent director to be largely forgotten by film history.

The Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung was able to use the original neg-

ative of the film, held by the German Federal Film Archive, as source material for its restoration. The 4K scan and image restoration took place at L'Immagine Ritrovata laboratory in 2022.

110 years after its premiere, Coletti will once again be seen running across cinema screens.

Miranda Reason

CAPELLI BIONDI

Italia, 1919

■ Sog.: dal romanzo omonimo (1875) di Salvatore Farina. Prod.: Costantini ■ DCP. D.: 57'. Col. (da nitrato imbibito e virato). Didascalie italiane con sottotitoli inglesi / Italian intertitles with English subtitles

■ Da: Cineteca di Bologna e Cineteca dello Stretto ■ Restaurato nel 2023 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cineteca dello Stretto presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia positiva nitrato imbibita e virata, conservata da Cineteca dello Stretto / Restored in 2023 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cineteca dello Stretto at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a positive tinted and toned nitrate print preserved at Cineteca dello Stretto

L'unica copia del film che ci risulta sopravvissuta appartiene alla Cineteca dello Stretto, un nuovo archivio cinematografico che sorge nel cuore dell'isola di Ortigia, a Siracusa. Questa realtà nasce dall'opportunità creatasi dall'incontro di un gruppo di giovani professionisti del settore e un imprenditore lungimirante e appassionato di cinema, arte e, in generale, della Sicilia. La Cineteca si occupa di un importante fondo filmico ancora tutto da scoprire, costituito da centinaia di pellicole cinematografiche di vario genere e formato. Tra questi chilometri di cellulosa, i tesori nascosti non mancano: oltre a *Capelli biondi*, *L'occhio di Shivah* del 1928, un film in negativo 9,5mm, mai montato, e restaurato in



Capelli biondi

collaborazione con il Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Ecco un lungometraggio muto italiano avvolto nel mistero. Prodotto da una casa (la Costantini) che non ci risulta abbia dato agli schermi altri film, con regista ignoto e attori ancora da identificare. “Completamente ignorato dalla pubblicità e dai recensori”, avverte Vittorio Martinelli nel volume *Il cinema muto italiano* dedicato al 1919.

Sappiamo da dove proviene il soggetto: un romanzo di Salvatore Farina pubblicato nel 1875. Oggi, tanto il romanzo quanto il suo autore sono largamente dimenticati. Ma nel decennio tra il 1870 e il 1880 Farina fu, a quanto assicura Gaetano Mariani nella sua *Storia della Scapigliatura*, “uno dei più notevoli avvenimenti di costume letterario del decennio”. Nel *Dizionario biografico degli italiani*, Lucia Strappini sintetizza le basi della smisurata produzione letteraria di Farina: ambientazioni per lo più piccolo-borghesi (con qualche incursione nell'alta società), “vicende sentimentali e passionali ritratte con garbo”, “un diffuso spirito di pacato umorismo unito a

una vena tenue di patetismo”, la famiglia come concetto morale cardine.

Manca dall'elenco un aspetto che nel film è impossibile ignorare: una punta, invero piuttosto affilata, di feticismo. L'amore martoriato di questo conte (che non disdegna i postriboli) per una dolce fanciulla dei bassifondi passa per una treccia bionda conservata in cassaforte e da lì prelevata di tanto in tanto per sfogare su di essa un desiderio represso. L'attenzione alla plasticità dell'inquadratura, il gusto per i giochi di chiaroscuro, l'apertura insistita di cornici varie in cui incastrare i personaggi dimostrano una consapevolezza compositiva che ci invita a ulteriori indagini, nella speranza di scovare altri tasselli che rendano il mistero meno fitto.

Andrea Meneghelli e
Maurilio Forestieri

The only copy of this film that has survived belongs to the Cineteca dello Stretto, a new film archive located in the heart of the island of Ortigia in Syracuse. Cineteca dello Stretto came into being following an encounter between a group of young professionals in the sector

and a forward-thinking entrepreneur who is passionate about cinema, art and Sicily in general. The film archive oversees an important collection of hundreds of films of various genres and formats still to be discovered. With kilometres of cellulose, there is no shortage of hidden treasures: along with Capelli biondi is L'occhio di Shivah from 1928, an unedited 9.5mm film negative that was restored in collaboration with the Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Here is an Italian silent feature film wrapped in mystery. It is unclear if the production company (Costantini) released other films for the screen, the director is unknown and the actors yet to be identified. "Completely ignored by advertising and reviewers," writes Vittorio Martinelli in the volume of Il cinema muto italiano dedicated to 1919.

We do know where the film's subject comes from: a novel by Salvatore Farina published in 1875. Today, both the novel and its author have mostly been forgotten, but in the decade between 1870 and 1880, Farina was, as Gaetano Mariani assures us in his Storia della Scapigliatura, "one of the most notable literary happenings of the decade". In the Dizionario biografico degli italiani, Lucia Strappini summarises the basic tenets of Farina's prolific literary production: mostly petit bourgeois settings (with some forays into high society), "gracefully depicted sentimental and passionate stories", "a pervasive, calm sense of humour combined with a mild hint of pathos", the family as a fundamental moral concept.

Missing from this list is an element that is hard to ignore in the film: a razor-sharp note of fetishism. The tortured love of the count (who does not mind a brothel) for a sweet girl from the slums takes the form of a blonde braid kept in a safe and taken out from time to time for venting a repressed desire. The sculptural quality of the shots, the flair for playing with chiaroscuro, the constant creation of frames around the characters all demonstrate a compositional perspec-

tive that invites us to dig deeper in the hope of finding other pieces that make the mystery less impenetrable.

Andrea Meneghelli and
Maurilio Forestieri

A WOMAN OF PARIS

USA, 1923 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *La donna di Parigi*. Sog., Scen., M.: Charles Chaplin. F.: Roland Totheroh. Scgf.: Arthur Stibolt. Int.: Edna Purviance (Marie St. Clair), Adolphe Menjou (Pierre Revel), Carl Miller (Jean), Lydia Knott (madre di Jean), Charles French (padre di Jean), Clarence Geldert (Paulette), Betty Morrissey (Fifi), Henry Bergman (capo cameriere), Harry Northrup (gagà), Nellie Bly Baker (massaggiatrice), Charles Chaplin (facchino). Prod.: Regent Film Company ■ DCP: 89'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*
■ Restaurato nel 2022 da Cineteca di Bologna e Roy Export Company S.A.S. presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nell'ambito del Progetto Chaplin. L'accompagnamento musicale è stato eseguito dall'Orchestra Città Aperta diretta da Timothy Brock. Per il restauro in 4K è stato utilizzato un controtipo negativo full-frame di seconda generazione depositato da Roy Export S.A.S. presso Cineteca di Bologna / *Restored in 2022 by Cineteca di Bologna e Roy Export Company S.A.S. at L'Immagine Ritrovata laboratory in the framework of the Chaplin Project. The score was performed by Orchestra Città Aperta and conducted by Timothy Brock. The 4K restoration used a second-generation full-frame dupe negative deposited by Roy Export S.A.S. at Cineteca di Bologna*

Gennaio 1919: Charlie Chaplin e Douglas Fairbanks assoldano tre detective privati per raccogliere informazioni su una presunta, imminente fusione di tutti i maggiori distributori del paese, un monopolio milionario che ridurrebbe notevolmente il pote-

re di star e registi. Gli investigatori, si apprende da un fascicolo conservato nell'archivio Chaplin, fanno base all'Alexandria Hotel di Los Angeles, dove sono in atto le trattative tra produttori ed esercenti: tra i nomi figurano "Zucker [sic], S. Goldwyn, A.B. Schulberg e Tally". Quando l'accordo sta per andare in porto, Chaplin, Fairbanks e Pickford si presentano all'Alexandria con D.W. Griffith e Bill Hart, convocano la stampa e annunciano la futura creazione della United Artists. Se è vero che questo episodio (deliziosamente romanzesco) accelerò i tempi, è altrettanto vero che Chaplin dovette attendere altri quattro anni prima di affrancarsi dal contratto con First National e assaporare quell'indipendenza creativa a lungo anelata: "Non vedevo l'ora di tagliare il traguardo. Ogni giorno venivo assalito da nuove idee per un lungometraggio". Quando nel 1923 Chaplin è finalmente libero, ribaltando ogni previsione, realizza un melodramma. Senza Charlot. Lo sconcerto del pubblico fu tale che i cinema furono costretti ad affiggere un cartello di avvertimento alle casse.

Immaginato per Edna Purviance, *A Woman of Paris* prende spunto dall'affaire di Peggy Hopkins Joyce – ballerina delle Ziegfeld Follies e nota cacciatrice di dote – con il ricco editore parigino Henri Letellier (questo il nome del personaggio di Menjou nelle prime stesure del soggetto), a causa del quale un ragazzo di lei innamorato si tolse la vita. Ma il film è tutt'altro che un *morality play*, scava dentro e oltre quelle stesse convenzioni morali e quel perbenismo borghese che Chaplin aveva già preso di mira con le sue commedie. Elogiato dalla critica per la sofisticata analisi psicologica "degnata di Ibsen o Maupassant" e per lo "scetticismo cartesiano" che elevava il suo autore al rango di "filosofo della natura umana", rimane, dopo cento anni dalla sua uscita, un Chaplin da riscoprire.

Cecilia Cenciarelli



A Woman of Paris

January 1919: Charlie Chaplin and Douglas Fairbanks hire three private detectives to gather information about a supposedly imminent merger of all the major distributors in the country, a multi-million-dollar monopoly that would notably reduce the power of individual directors and stars. A file preserved in the Chaplin archives reveals that the investigators set up base in the Alexandria Hotel in Los Angeles, where negotiations between producers and exhibitors were taking place; "Zucker [sic], S. Goldwyn, A.B. Schulberg and Tally" are among those taking part. Just before the agreement is about to be reached, Chaplin, Fairbanks and Pickford turn up at the Alexandria with

D.W. Griffith and Bill Hart and call a press conference where they announce the future creation of United Artists. While this (highly novelesque) episode may have sped up the process, Chaplin nonetheless had to wait another four years before he could get out of his contract with First National and taste the kind of creative independence he had long desired. "I could not wait to achieve this goal. Every day I was filled with new ideas for a feature film." When Chaplin was finally free, in 1923, he defied all expectations and made a melodrama. Without the *Little Tramp*. The public was so bewildered that the cinemas were forced to put up a notice to this effect in the box-office.

Created specifically for Edna Purviance, *A Woman of Paris* was inspired by the relationship between Peggy Hopkins Joyce, a dancer with the Ziegfeld Follies and well-known gold-digger, and the rich Parisian editor Henri Lottier (Menjou's name in the first draft of the story), over which a young man who was in love with her took his own life. However, the film is anything but a morality play; it digs into and transcends the moral conventions and bourgeois respectability which Chaplin had already targeted in his comedies. It was praised by the critics for its sophisticated psychological analysis, "worthy of Ibsen or Maupassant", and for the "Cartesian

scepticism” which elevated its author to the status of “philosopher of human nature”. One hundred years after its release, it remains a Chaplin film ripe for rediscovery.

Cecilia Cenciarelli

Le musiche di *A Woman of Paris*

Nel 1976, mentre erano in corso i preparativi per la riedizione di *A Woman of Paris*, la salute di Chaplin era in pieno declino. Colpito da ictus, solo con grande sforzo era riuscito a terminare – con l’assistenza di Eric James – le colonne sonore per le riedizioni di *Il circo*, *Il monello*, *Sunnyside*, *Pay Day*, *The Idle Class* e *A Day’s Pleasure*: 226 minuti di partiture completamente orchestrate in soli sei anni ad età avanzata.

La partitura del 1977 soffre soprattutto della mancanza di materiale. Si può solo ipotizzare che James usasse quel poco che l’ottantasettenne Chaplin gli forniva, cercando di estendere il materiale il più possibile. James attinse anche a composizioni inutilizzate di Chaplin, pensate però per le sue commedie e probabilmente molto difficili da adattare a situazioni drammatiche. All’orchestrazione collaborò Eric Rogers, che forse non aveva la stessa familiarità con la tecnica e lo stile di Chaplin, cosa che può aver contribuito a una partitura non del tutto riuscita. Un ulteriore motivo per cui *A Woman of Paris*, unico melodramma di Chaplin in cui il cineasta non compare, è sempre stato un film difficile da riprogrammare.

Qualche anno fa l’Associazione Chaplin di Parigi ha miracolosamente recuperato oltre 19 ore di registrazioni domestiche e in studio risalenti al 1951. Solitamente Chaplin componeva al pianoforte e poi affidava ai suoi collaboratori il compito di trascrivere i brani, ma stranamente quasi nessuna di queste registrazioni esiste su carta. Per la maggior parte si tratta di brani musicali destinati a *Luci della ribalta*,

ma non solo, e l’energia e la vitalità creativa che emerge dalla musica è la stessa che traspare nei suoi film.

Ho quindi lavorato con estrema precisione alla creazione di una nuova partitura per *A Woman of Paris*, usando le registrazioni del 1951 recentemente riscoperte e riconfigurando alcuni dei temi esistenti della partitura del 1977, ma più nello stile di precedenti trattamenti riservati da Chaplin al proprio materiale. Spero vivamente che l’esperimento si riveli degno di *A Woman of Paris*, film che è rimasto a lungo privo di un vero e proprio supporto musicale.

Nulla di tutto questo sarebbe stato possibile senza l’Orchestra Città Aperta, che non solo si è offerta di incidere la colonna sonora, ma ha anche salvato il master della registrazione da uno dei terremoti più devastanti che l’Italia abbia subito negli ultimi anni.

Timothy Brock

The score for *A Woman of Paris*

When preparations for the re-release of A Woman of Paris were being made in 1976, Chaplin’s health was in full decline. He had had a stroke and only with great effort had he managed to complete – with the assistance of Eric James – the scores for the reissues of The Circus, The Kid, Sunnyside, Pay Day, The Idle Class, and A Day’s Pleasure: 226 minutes of fully orchestrated scores in only 6 years at an advanced age.

The 1977 score suffers primarily from the lack of material. One can only speculate that James used what little Chaplin was giving him at the age of 87 and tried to stretch the material as much as possible. James also drew from available unused compositions by Chaplin, originally written for comedies, which were most likely difficult to convert to dramatic situations. The assistance given in the orchestration by Eric Rogers – perhaps not as familiar with the Chaplin technique and style – might have been another contributing factor to a not al-

together successful score, which made A Woman of Paris – Chaplin’s only melodrama – even harder to exhibit.

A few years ago, the Association Chaplin in Paris had miraculously recovered a series of over 19 hours of home and studio recordings. Dating back as early as 1951, these recordings are of Chaplin composing music on the piano; he subsequently gave them to his musical associates to transcribe but curiously, almost none of these recordings exist on paper. A large portion of it, though not all, is the music he was composing for Limelight, and the creative energy and vitality in his music are the same that come through in his films.

So, I carefully proceeded to create a new score for A Woman of Paris, by using both the 1951 recordings recently discovered, and reconfiguring some of the existing themes from the 1977 score, but more in the manner of previous Chaplin treatments of his own material. This experiment, I earnestly hope, will prove a worthy companion to A Woman of Paris which has for so long gone without proper musical support.

None of this would have been possible without the Orchestra Città Aperta, not only for offering to record this music, but also for saving the master recording from one of the most terrible earthquakes Italy has suffered in recent years.

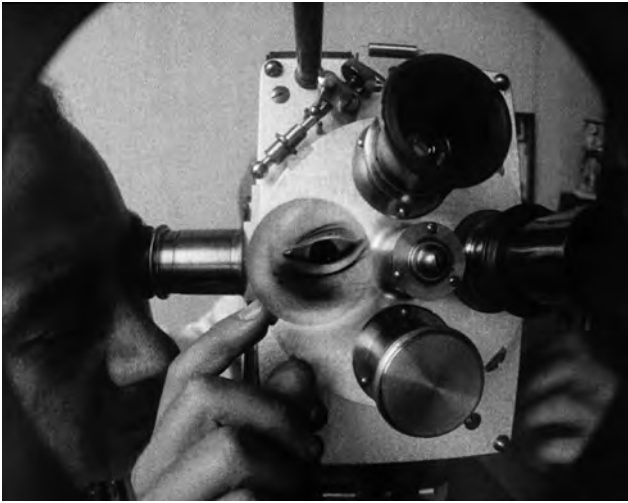
Timothy Brock

RETURN TO REASON

Francia, 2023 Regia: Man Ray

■ Scen.: Man Ray. Int.: Kiki de Montparnasse ■ DCP. D.: 76’. Bn

Prodotto da Womanray e Cinenovo. Film diretti da Man Ray restaurati con il sostegno di Cineteca di Bologna e La Cinémathèque française presso il laboratorio L’Immagine Ritrovata. Musica composta e eseguita da Sqürl (Jim Jarmusch e Carter Logan). Da elementi provenienti da La Cinémathèque française, Centre Pompidou, Library of



Congress / Produced by Womanray and Cinenovo. Films directed by Man Ray restored with the support of Cineteca di Bologna and La Cinémathèque française at L'Immagine Ritrovata laboratory. Music composed and performed by Sqürl (Jim Jarmusch and Carter Logan). Elements held by La Cinémathèque française, Centre Pompidou, Library of Congress

Nel 1923 Man Ray improvvisa il suo primo film. L'opera, audacemente surrealista, è intitolata *Le Retour à la raison*. Ripete poi l'esperienza con *Emak Bakia* nel 1926, *L'Étoile de mer* nel 1928 e *Les Mystères du château de Dé* nel 1929.

Nel 2023 Jim Jarmusch e Carter Logan, membri fondatori del gruppo Sqürl, compongono una colonna sonora per i quattro film come se si trattasse di un unico pezzo.

Return to Reason celebra il 100° anniversario dell'opera cinematografica di Man Ray, restaurata per la prima volta in 4K. Rivela il dialogo unico tra due artisti dai molti talenti e crea un oggetto indefinibile, un'opera di musica visiva ricca di modernità e di poesia.

“Siamo molto orgogliosi di essere la band di supporto di Man Ray. In fin dei conti credo che quello che stiamo cercando di fare, e che Man Ray fece, sia creare una specie di stato d'estasi. Un luogo che esiste in un piccolo spazio tra conscio e inconscio, sogno e veglia, realtà e mondo surreale” (Jim Jarmusch).

Le Retour à la raison produce uno scompaginamento del cinema in tutti i suoi aspetti. Da un lato Man Ray attribuisce dignità al frammento, alla serie di frammenti, rifiutando l'unità di un tutto (indipendentemente dal principio di unità: racconto, tema, forma). E spiega queste sue scelte in un testo pubblicato nel 1927 su “Close Up”: “Come la bellezza astratta di un'opera classica si può apprezzare molto di più in un frammento che nella sua interezza, così questo film tenta di rivelare gli elementi essenziali del cinema contemporaneo”.

D'altra parte, il supporto, la luce, le componenti stesse del fenomeno cinematografico sono negate (niente riprese, ma impronte/impressioni dirette sulla pellicola negativa: ‘rayogram’; niente divisioni in fotogrammi, ma una trasgressione degli intervalli invisibili alla proiezione; niente rispetto per la natura chimica del supporto), il movimento non è registrato ma costruito appositamente, i parametri tradizionali della rappresentazione dello spazio e degli oggetti sono capovolti (alto/basso, nitidezza del campo, proporzioni, ortogonalità della ripresa, prisma moltiplicatorio che ripete la stessa ripresa in una sola immagine), e così anche quelli del tempo (ripetizione), e sono rifiutati i principi di legame e di accettabilità fra gli elementi (eterogeneità delle immagini successive).

François Albera, *Avanguardia*, Il Castoro, Milano 2004

In 1923, Man Ray improvises his first film. This movie, boldly surrealist, is called Le Retour à la raison. Subsequently, he renews the experience with Emak Bakia in 1926, L'Étoile de mer in 1928 and Les Mystères du château de Dé in 1929.

In 2023, Jim Jarmusch and Carter Logan, the founding members of the group Sqürl, compose a soundtrack to the four films as if they were forming one unique piece.

Return to Reason celebrates the 100th anniversary of Man Ray's cinematic œuvre, restored for the first time in 4K. It reveals the unique dialogue between two multitalented artists, and creates an undefinable object, a piece of visual music that resonates through its modernity and poetry.

“We feel very proud to be Man Ray's backup band. I think ultimately what we're trying to do, and what Man Ray did, was create a sort of ecstatic state. A place that exists in a little space between consciousness and unconsciousness, between dream and wakefulness, and between reality and the surreal world.” (Jim Jarmusch)

Le Retour à la raison deconstructs cinema in all its aspects. On the one hand, Man Ray emphasises the fragment, or series of fragments, denying any sense of unifying wholeness (independently of the principle of unity: story, theme, style). He explains his choices in a piece published in “Close Up” in 1927: “You can appreciate the abstract beauty of a classical work much better through a fragment than the whole; in a similar fashion, this film attempts to reveal the essential elements of contemporary cinema”. However, the film also negates the fundamental components of the medium itself: its material base and the use of light. Instead of filming, we have the “rayogram”, a direct printing/impression on the negative; there is no division between individual frames, but rather a violation of the tiny gaps that are normally rendered invisible during projection, and there is a deliberate lack of respect for the chemical nature of the celluloid base. Moreover, movement is not recorded but deliberately constructed, and the traditional boundaries of the representation of space and objects are overturned (high/low, the tidy organisation of the frame, proportionality, perpendicular framing, and a prism-effect that duplicates the same shot in a single image). Similar violations are also applied to the treatment of time (repetition) and the notion that the various elements should be coherently linked (heterogeneity of the successive images).

François Albera, *Avanguardia*, Il Castoro, Milan 2004

THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME

USA, 1923 Regia: Wallace Worsley

■ T. it.: *Il gobbo di Notre Dame*. Sog.: dal romanzo *Notre-Dame de Paris* (1831) di Victor Hugo. Scen.: Edward T. Lowe Jr., Perley Poore Sheehan. F.: Robert S. Newhard. M.: Edward Curtiss, Maurice Pivar, Sydney Singerman. Scgf.: E.E. Sheeley, Sydney Ullman. Int.: Lon Chaney (Quasimodo), Patsy Ruth Miller (Esmeralda), Norman Kerry (Phoebus de Chateaupers), Kate Lester (madame de



The Hunchback of Notre Dame

Gondelaurier), Winifred Bryson (Fleur de Lys), Nigel De Brulier (Don Claudio), Brandon Hurst (Jehan), Ernest Torrence (Clopin Trouillefou), Tully Marshall (re Luigi XI), Harry von Meter (monsignor Neufchatel). Prod.: Carl Laemmle per Universal Pictures Corp. ■ DCP. D.: 110'. Col. (imbita / tinted). Versione inglese / English version ■ Da: Universal Pictures per concessione da Park Circus ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Universal Pictures presso NBCUniversal Studio Post, a partire da una copia 16mm messa a disposizione da John C. Mirsalis e una copia 16mm imbibita messa a disposizione da The Packard Humanities Institute / Restored in 4K in 2019 by Universal Pictures at NBCUniversal Studio

Post using a 16mm print provided by Jon C. Mirsalis and a 16mm tinted print provided by The Packard Humanities Institute

Questo personaggio costituisce la vera pietra miliare della singolare carriera di Chaney; infatti, in *Notre Dame*, per la prima volta fu la star indiscussa di un film a grosso budget, film che in più lo metteva in stretto contatto professionale con Irving Thalberg, allora direttore di produzione per Carl Laemmle alla Universal, e che ben presto sarebbe stato il responsabile dei migliori film prodotti dalla MGM. Fin dagli inizi, Thalberg aveva la più grande stima per il lavoro di Chaney, e

i film che produsse prima alla Universal, poi alla MGM, rifletterono sempre un gusto impareggiabile e un'attenta considerazione, oltre a fornire alla star dei ruoli superlativi. [...]

Il Quasimodo di Chaney si distingue come il solo davvero commovente e tragico; il suo Quasimodo era l'orrenda bestia che adorava e proteggeva la bella zingara Esmeralda, e sebbene il suo trucco fosse grottesco e repellente, non si poteva non scorgere l'innocente bellezza e la devozione infantile che inondavano il cuore di questo mostro disgraziato. La sua performance non era solo un tour de force interpretativo; era molto di più: l'interpretazione credibile di un essere umano.

La brutta gobba che deformava le sue spalle e la schiena consisteva di quaranta libbre di gomma, ed egli vi aveva aggiunto trenta libbre di peso, con una placca sotto il petto e una bardatura di cuoio. Quando Charles Laughton interpretò la sua versione di *The Hunchback of Notre Dame* per la RKO, usò una gobba di cartapesta che pesava solo due libbre, perché sapeva che non sarebbe riuscito in ciò che aveva fatto Chaney con un handicap così tremendo. Laughton affermò: “Chaney non era solo un grande attore; era un magnifico ballerino; le famose star del balletto, come Nizinskij, possono esprimere ogni emozione e ogni sfumatura di significato nei movimenti dei loro corpi. Chaney aveva quel dono. Quando egli si accorgeva che aveva perso la ragazza, era il suo corpo che lo esprimeva; era come se uno sprazzo di luce avesse sconvolto il suo essere fisico. Davvero straordinario!”. DeWitt Bodeen, “Focus on film”, n. 3, 1970

This characterisation marks the fourth real milestone in Chaney's distinguished career for with it he was for the first time the undisputed star of a big-budget film and it brought him into close professional association with Irving Thalberg, then working as a production executive for Carl Laemmle at Universal and thus responsible for the best films emerging from MGM. From the beginning, Thalberg had only the highest regard for Chaney's work, and the Chaney productions he sponsored at Universal and subsequently at MGM were always to reflect faultless taste and careful thought and to provide their star with superlative acting roles...

Chaney's Quasimodo stands as the only one who is emotionally stirring and truly tragic; his Quasimodo was the ugly beast who adored and protected the beautiful gypsy girl Esmeralda, and although his make-up was grotesque and repulsive, no one could miss the innocent beauty and childlike devotion flooding this unfortunate monster's heart. His performance was not just an acting tour

de force; it was much more than that – a believable interpretation of a very human being.

The ugly hump that disfigured his shoulders and back consisted of 40 pounds of rubber, and he added another 30 pounds of weight to his own with a breastplate and leather harness. When Charles Laughton did his version of Quasimodo for RKO's Hunchback of Notre Dame, he used a papier-mâché hump that only weighed two pounds for he knew he could never achieve what Chaney had with so excessive a handicap. Said Laughton: “Chaney not only was a great actor; he was a magnificent dancer. The famous ballet stars, like Nizinsky, could express every emotion and every shade of meaning in the movements of their bodies. Chaney had that gift. When he realised that he had lost the girl, his body expressed it – it was as though a bolt of lightning had shattered his physical self. Extraordinary, really!” DeWitt Bodeen, “Focus on Film”, n. 3, 1970

[MODE UIT PARIJS 1 / FASHION FROM PARIS 1 / MODA DA PARIGI 1]

Francia, 1923-1925

■ DCP. D.: 8'. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum
 ■ Restaurato in 4K nel 2023 da EYE Filmmuseum presso il laboratorio Haghefilm, a partire da una copia nitrato originale / Restored in 4K in 2023 by EYE Filmmuseum at Haghefilm laboratory, from an original nitrate print

Nel 2019 EYE Filmmuseum ha ricevuto una collezione di nitrati. Tra questi c'erano quattro rulli di compilation di moda degli anni Dieci e Venti splendidamente colorate a pochoir con dettagli minuziosi e colori incredibilmente vivaci. Negli ultimi due anni sono stati proiettati al Cinema Ritrovato *Mode uit Parijs 2* e *Parijsche Mode No. 25*. Quest'anno sarà proposto in

anteprima *Mode uit Parijs 1*, un'altra compilation di moda parigina risalente al 1923-1925, apparentemente realizzata per riunire vari articoli accomunati dalla presenza di piume.

La prima sezione contiene immagini tratte da *La Mode à Paris*, che secondo un documento relativo al diritto d'autore conservato negli archivi Pathé Gaumont fu girato nell'estate del 1923 alla Maison Doucet. Un aspetto interessante del filmato è l'abbinamento tra le immagini dinamiche di una sfilata di moda e quelle più statiche dei camerini.

In un altro segmento la studiosa Marketa Uhrilova è riuscita a identificare due abiti: il vestito Blanché Lebouvier con l'uccello del paradiso fu esibito al Bal de la Couture a Parigi nel 1925. Un secondo vestito, indossato dalla modella con il taglio alla *garçonne*, corrisponde ad alcune immagini trovate in un film prodotto da Alexandre Nalpas per la sua serie *Le Film des élégances parisiennes* (a volte anche *Élégances parisiennes*). Questa serie, lanciata nel 1923, aveva lo scopo di creare *featurette* sulla moda e cinematografici non narrativi. L'ambizione era quella di produrre film di alto profilo sulla moda che potessero rappresentare ufficialmente le tendenze parigine.

Gli altri segmenti non sono stati identificati, ma i cappelli Lemonnier disegnati da Jeanne Le Monnier meritano una menzione speciale.

La copia nitrato colorata a pochoir è stata scansionata direttamente e poi ripulita digitalmente, operazione che richiede molta cura e un attento controllo, tenuto conto di tutti i dettagli brillanti e scintillanti dei vestiti. Il restauro digitale consente di trattare ciascuno colore separatamente durante il *grading*, mentre la base in bianco e nero resta neutra.

Elif Rongen-Kaynakçı

In 2019, EYE Filmmuseum received a collection of nitrate films. Among these, there were four reels of wonderfully stencilled fashion compilations from



[Mode uit Parijs 1 / Fashion from Paris 1 / Moda da Parigi 1]

the 1910s and 1920s with meticulous details and amazingly vibrant colours. Over the past two years, *Mode uit Parijs 2* and *Parijsche Mode No. 25* have screened at *Il Cinema Ritrovato*. This year sees the premiere of *Mode uit Parijs 1*, yet another compilation of Parisian fashions from 1923-1925, seemingly collated to bring together different items all featuring feathers.

The first section contains images from *La Mode à Paris*, filmed in the summer of 1923 at *Maison Doucet* according to a copyright document at the *Pathé Gaumont Archives*. Interestingly, the footage combines a dynamic fashion show with more static images from the fitting rooms.

In another segment, researcher *Marketa Uhrilova* was able to identify two dresses: the *Blanche Lebouvier* dress with the bird of paradise was displayed in the 1925 *Bal de la Couture in Paris*. A second dress, shown by the model with the *garçonne* hairstyle, matches some shots found in a film produced by *Alexandre Nalpas* for his series *Le Film des Élégances Parisiennes* (sometimes also: *Elégances Parisiennes*). This series,

launched in 1923, was meant to create fashion featurettes and non-narrative cine-magazine items. The ambition was to produce high-end fashion films that would act as an official representation of Parisian fashions.

The other segments remain unidentified, however *Lemonnier hats* designed by *Jeanne Le Monnier* deserve a special mention.

The stencil-coloured nitrate print is directly scanned, followed by a digital clean-up, which requires a lot of human attention and control, considering all the glitter and sparkles on the dresses. Digital restoration allows handling of each colour individually during grading while the black-and-white base remains neutral.

Elif Rongen-Kaynakçı

THE MARRIAGE CIRCLE

USA, 1924 Regia: Ernst Lubitsch

■ T. it.: *Matrimonio in quattro*. Sog.: dal pièce *Nur ein Traum* (1909) di Lothar Schmidt. Scen.: Paul Bern. F: Charles Van

Enger. Int.: Florence Vidor (Charlotte Braun), Monte Blue (dottor Franz Braun), Marie Prevost (Mizzi Stock), Creighton Hale (dottor Gustav Mueller), Adolphe Menjou (professore Josef Stock), Harry Myers (il detective), Dale Fuller (il paziente nevrotico), Esther Ralston (Miss Hofer). Prod.: Warner Brothers Pictures ■ DCP. D.: 98'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: MoMA - Museum of Modern Art ■ Restaurato da MoMA con il sostegno di Matthew e Nathalie Bernstein / Restored by MoMA with funding provided by Matthew and Natalie Bernstein

Quando gira *The Marriage Circle*, Lubitsch è nella 'celluloid Babylon' da poco più d'un anno; ha diretto Mary Pickford in *Rosita*, e l'esperienza è stata logorante; è pronto a fare le valige. Poi arriva la Warner, che gli offre compensi alti e relativa libertà. Intanto ha visto un film, *A Woman of Paris*, di cui dirà "qui l'intelligenza di nessuno viene offesa". Principesca perfidia per dire che il resto della produzione americana del 1923 gli era parsa offensiva? Il rapporto di filiazione tra il melodramma sofisticato di Chaplin e la prima 'sex comedy' di Lubitsch viene stabilito già dalla critica coeva, che acclama il 'talento nascosto' di un regista passato da opere 'ponderose' all'arte del 'pattinare sul ghiaccio sottile' delle trame matrimoniali. Vivere nell'epoca dei restauri offre l'occasione di nuovi ravvicinati confronti, e oggi nessuna filiazione ci pare eclatante quanto quella che *The Marriage Circle* stringe con *Erotikon*, il capolavoro di Stiller di cui Lubitsch doveva aver portato con sé memoria dall'Europa. Però Chaplin conta, fin dall'immagine in cui Adolphe Menjou infila il piede in un calzino e contempla l'alluce che esce da un buco, indiretto omaggio al Vagabondo; più consistente il prelievo ironico da *A Woman of Paris* quando un cassetto aperto mostra una serie di colletti da uomo, qui motivo di comico malumore, là amara presa d'atto che la donna amata è una mantenuta.



The Marriage Circle

Prima lubitschiana partita a quattro, *The Marriage Circle* è una bella confusione in cui tutto rischia ripetutamente di andare all'aria perché infine tutto resti uguale, tra equivoci ed escamotage, e braccia di donne che attirano a sé la nuca dell'uomo sbagliato (o forse no). Sono una moglie nel paese delle meraviglie coniugali, un'amica che vuol sedurne il marito, un marito tentato, uno spasimante timido ma gaglioffo. Poi c'è un outsider, che è il grande Menjou. Lui che in *A Woman of Paris* era il più sprezzante, il più spregevole dei viveur, qui porta il proprio cinismo come un'aureola. C'è un momento sospeso in cui quell'aureola sembra dissolversi, e vediamo un uomo che esita sulla soglia d'un pensiero segreto, di un passato, forse di una sofferenza, uno che potrebbe alzarsi e portare il film da un'altra parte; ma poi sceglie di uscire "dal girotondo sentimentale e sessuale, magari per mettersi in salvo come il burattinaio di *Die Puppe*, o come noi spettatori" (Guido Fink).

Paola Cristalli

When Lubitsch makes The Marriage Circle, he has been in the 'celluloid Babylon' for just over a year; he has directed Mary Pickford in Rosita, and the experience was exhausting; he is ready to pack. Then Warner Bros. comes along, offering him big money and relative freedom. Meanwhile, he has seen a film, A Woman of Paris, of which he will say, "no one's intelligence is insulted in that picture". A malicious touch to imply that the rest of the American production of 1923 has seemed insulting to him? The kinship between Chaplin's sophisticated melodrama and Lubitsch's first sex comedy is established by contemporary critics, who acclaim the 'hidden talent' of a director moving from 'ponderous' works to the art of 'skating on thin ice' of the marriage plots. Living in the age of film restorations provides the opportunity for new close comparisons, and today no heritage seems as striking as the one that binds The Marriage Circle with Erotikon, Stiller's masterpiece that Lubitsch carried in his memory from Europe. But Chaplin counts, starting from the image in which Adolphe Menjou puts his foot into a sock and contemplates his big toe

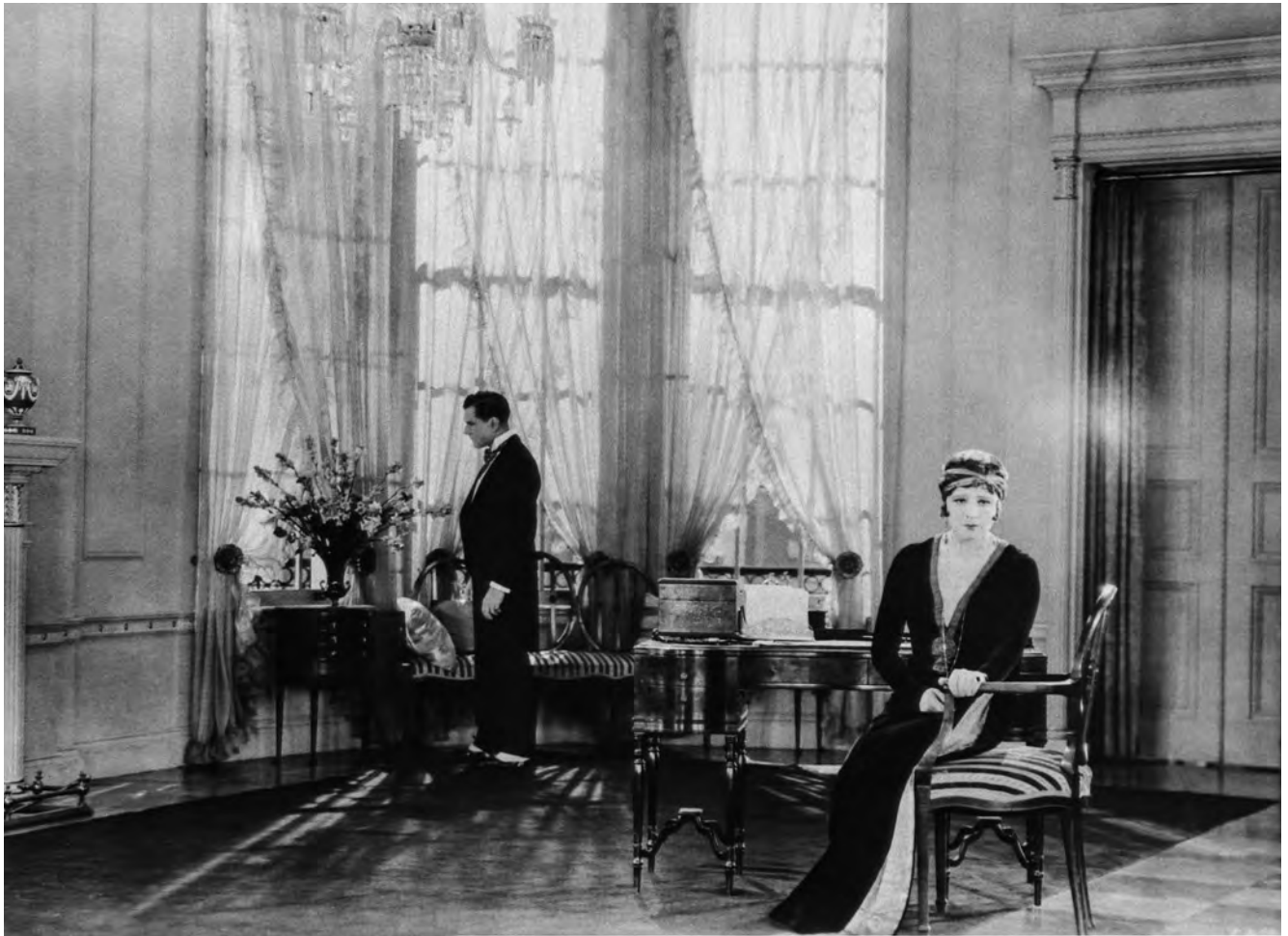
sticking out of a hole, an indirect homage to the Tramp. More substantial is the ironic borrowing from A Woman of Paris, an open drawer that displays a series of men's collars; here, it's a source of comic annoyance, there, the bitter realization that the beloved girl is now a kept woman. The first Lubitschian flirtatious chessboard, The Marriage Circle is a blissful confusion in which everything is constantly at risk of falling apart so that in the end it can stay the same, amid misunderstandings, escamotages and women's arms sliding round the wrong (or maybe not) man's neck. There's a wife in a marriage wonderland, a friend who wants to seduce her husband, a tempted husband, a timid yet bumbling suitor. And then there's an outsider, who is the great Menjou. In A Woman of Paris, he was the most disparaging, the most despicable of men about town; here he carries his cynicism like an halo. There's a suspended moment where that halo seems to dissolve, and we see a man hesitating on the threshold of a secret thought, a past, perhaps a pain, someone who could rise and take the film in another direction. But then he chooses to step out "from the sentimental and sexual merry-go-round, maybe to save himself like the puppeteer in Die Puppe, or like us, the spectators" (Guido Fink).

Paola Cristalli

LADY WINDERMERE'S FAN

USA, 1925 Regia: Ernst Lubitsch

■ Sog.: dalla pièce omonima (1892) di Oscar Wilde. Scen.: Julien Josephson. F.: Charles Van Enger. M.: Ernst Lubitsch. Scgf.: Harold Grieve. Int.: Ronald Colman (Lord Darlington), Irene Rich (Mrs Eryllynne), May McAvoy (Lady Windermere), Bert Lytell (Lord Windermere), Edward Martindel (Lord Augustus), Helen Dunbar (duchessa), Carrie Daumery (duchessa di Berwick). Prod.: Ernst Lubitsch per Warner Bros. Pictures ■ DCP. D.: 88'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: MoMA



Lady Windermere's Fan

– Museum of Modern Art ■ Restaurato da MoMA con il sostegno di Matthew e Nathalie Bernstein / Restored by MoMA with funding provided by Matthew and Natalie Bernstein

Nel 1925 *Lady Windermere's Fan*, rappresentata per la prima volta nel 1893, è ormai una *pièce de résistance* delle scene europee e americane. Lubitsch se ne appropria nel segno della riscrittura infedele. Non solo perché dei tanti aforismi che zampillano dal testo nemmeno uno rifluisce nelle didascalie, al solito parsimoniose. Non solo perché il colpo di teatro che Wilde serba per la fine del secondo atto (la scandalosa Mrs Erlynne è la madre di Lady

Windermere, che la crede sua rivale) qui si risolve nella prima sequenza, trasformando un principio di sorpresa in un esercizio di suspense (noi sappiamo quel che i personaggi ignorano, e ci godiamo lo spettacolo aspettando che la bomba scoppi). L'infedeltà di Lubitsch a Wilde è sfida tra anime gemelle, che conoscono la profondità delle apparenze e il dovere dell'artificio. La strategia di sostituzione ha del parabolico: trasformare il *wit* della parola wildiana in tessitura visiva, sguardi incrociati, binocoli indagatori, mascherini incalzanti, siepi di bosso che tagliano il quadro per celare o svelare, geometria di percezioni inaffidabili. Film di squilibri spaziali: primissimi piani tra l'ap-

passionato e il fatuo (“devo dirvi una cosa che forse vi interessa / io vi amo”) staccano su smisurati totali *déco*, dove una serratura può trovarsi ad altezza d'un occhio di ragazza. Film di contrazioni temporali: un uomo sedotto pedina la sua seduttrice, piano fisso, un fondale che è pura pop art, una linea dello sguardo orizzontale come nel cinema primitivo o nella *nouvelle vague* o in Paul Thomas Anderson. Ma soprattutto, il gioco delle apparenze ci nasconde che la più bella commedia del cinema muto americano non è una commedia. Scriveva Guido Fink che “commedia è solo un altro modo di guardare alle stesse cose”: e allora *Lady Windermere's Fan* è solo un altro modo

di guardare *Stella Dallas* (lo spettatore di questo Cinema Ritrovato potrà verificare), se anche qui il climax è il Sacrificio Silenzioso, il Pianto Soffocato d'una madre. Poi, naturalmente, Mrs. Erlynne è una che cade sempre bene, e già sulla soglia della propria rinuncia la attende un Lord Augustus da trascinar via con sé, in un turbine profumato di ermellino e Shalimar. La vita, scriveva Oscar Wilde, è cosa troppo seria per parlarne seriamente.

Paola Cristalli

By 1925, Lady Windermere's Fan, which was first staged in 1892, had become a pièce de résistance on both the European and American stage. Lubitsch made the play his own through a process of unfaithful adaptation. This, not only because none of the many aphorisms which spring out of the original text flow in the (as usual, few) intertitles; nor because the coup de théâtre which Wilde reserves for the end of the second act (the scandalous Mrs Erlynne is Lady Windermere's mother, rather than her rival as we had believed) is here revealed in the very first sequence, changing surprise for suspense (we know what the characters do not, and take pleasure in the spectacle, waiting for the bomb to go off). Lubitsch's infidelity towards Wilde is the challenge between two kindred spirits, both of whom know the depth of appearances and the imperative of artifice. His daring substitution strategy means turning the wit of Wilde's words into a visual texture: fleeting glances, searching binoculars, swift curtains, boxwood fences accurately fitted to conceal or reveal, a geometry of untrustworthy perceptions. It's a matter of spatial disproportions: close-ups vibrant with passion as well as fatuity ("I've a bit of news that may interest you / I love you") cut briskly to long shots of huge art deco settings, where a girl's eye may find itself at keyhole level. It's a matter of time contractions: a seduced man tails his seducer in a single frame, against a pure pop art backdrop, on a horizontal perspective just like in early cinema, or in the Nouvelle Vague,

or in Paul Thomas Anderson. Above all, the play on appearances conceals the fact that the greatest comedy of American silent cinema isn't actually a comedy. Guido Fink wrote that "comedy is just a different way of looking at the same things": So Lady Windermere's Fan can be just a different way of looking at Stella Dallas (as the audiences at Cinema Ritrovato will have the opportunity to attest), if the narrative climax is still a mother's Silent Sacrifice and Stifled Tears. Then, of course, this Mrs. Erlynne is someone who always lands on her feet, and on the very threshold of her self-sacrifice she will find a Lord Augustus waiting to be dragged away, in a whirlwind perfumed with ermine and Shalimar. Life, Oscar Wilde wrote, is far too serious a thing ever to talk seriously about it.

Paola Cristalli

STELLA DALLAS

USA, 1925 Regia: Henry King

■ T. it.: *Stella*. Sog.: dal romanzo omonimo (1923) di Olive Higgins Prouty. Scen.: Frances Marion. F.: Arthur Edson. M.: Stuart Heisler. Int.: Ronald Colman (Stephen Dallas), Belle Bennett (Stella Dallas), Alice Joyce (Helen Morrison), Lois Moran (Laurel Dallas), Douglas Fairbanks Jr. (Richard Grovesnor), Jean Hersholt (Ed Munn), Beatrix Pryor (Mrs. Grovesnor), Vera Lewis (Miss Tibbets). Prod.: Samuel Goldwyn, Inc. ■ DCP. D.: 110'. Bn. Didascalie inglesi con sottotitoli italiani / *English intertitles with Italian subtitles* ■ Da: MoMA - Museum of Modern Art ■ Restaurato da MoMA e The Film Foundation con il sostegno di The George Lucas Family Foundation / *Restored by MoMA and The Film Foundation with support from The George Lucas Family Foundation*

Il destino di *Stella Dallas*, romanzo del 1923 di Olive Higgins Prouty, era quello di diventare un grande film. E infatti è stato adattato per lo schermo ben tre volte: nel 1937 con protago-

nista Barbara Stanwyck, nel 1990 con Bette Midler, e prima ancora nel 1925 con Belle Bennett nel ruolo dell'indimenticabile Stella.

Il romanzo di Prouty mostra una notevole familiarità con la settima arte: descrive con precisione il piacere di andare al cinema, ma anche il modo in cui possiamo guardare la nostra vita come se fosse un film. A volte ci sentiamo come attori immersi nello spettacolo, altre volte come spettatori che osservano l'azione senza esservi coinvolti. L'adolescente Laurel, abituata a 'guardare la vita da fuori', riconosce il vero amore perché l'ha visto al cinema. L'aspetto geniale di questo *Stella Dallas* sta nel saper cogliere la struggente intensità con cui si può guardare la vita dal buio di una sala, e la sua forza emotiva è tale che anche lo spettatore dell'ultima fila si ritrova completamente preso dalla storia. All'uscita del film, il critico cinematografico del "Manchester Guardian" CA Lejeune ne descrisse la 'dolorosa bellezza': "Proviamo compassione per tutte queste persone perché non possiamo fare a meno di identificarci con loro [...] l'intero film è pieno di quei semitoni di cui è fatta la vita normale". Sul "New York Times", Mordaunt Hall elogiò con parole entusiastiche una scena romantica: "È tutto così naturale, così dolce e autentico, così realistico, così appassionato e sincero, così tenero".

Fondamentale per la riuscita di *Stella Dallas*, uno dei momenti più felici del cinema muto hollywoodiano, è la sofisticata sceneggiatura di Frances Marion. Marion prende le vicende narrate nel romanzo, aggrovigliate da continui flashback per creare un'atmosfera di suspense e colpi di scena, e le trasforma in una storia lineare che inizia in un giardino primaverile e si conclude in una fredda strada cittadina. Si prende anche qualche libertà, riorganizzando e intervenendo delicatamente su alcune scene per sottolineare i tormenti che affliggono Stella e la figlia Laurel. E il film è splendidamen-



Stella Dallas

te diretto da Henry King, che esplora visivamente l'ossessione del romanzo per le apparenze, la finzione e il malinteso ottenendo dal suo cast interpretazioni eccellenti.

Pamela Hutchinson

Olive Higgins Prouty's 1923 novel Stella Dallas was destined to become a great movie. In fact, it has been adapted for the screen three times: in 1937 with Barbara Stanwyck in the lead role and in 1990 with Bette Midler, but before both of those in 1925 starring Belle Bennett as the unforgettable Stella.

Prouty's novel is very cine-literate. It describes exactly the pleasure of a trip to the movies, but also the way that we can look at our real life as if it were a film. Sometimes we feel like an actor who is

part of the spectacle, but at other times an onlooker, observing the action but not truly involved. Teenage Laurel, who is used to 'standing on the outside' recognises true love in real life because she has seen it in the movies. The genius of this filmed Stella Dallas is that it captures the poignancy of watching life from the dark of the auditorium, but its emotional reach is so strong that even from the back of the balcony, we are immersed in the story. On its release, the "Manchester Guardian"'s film critic CA Lejeune described the 'painful beauty' of Stella Dallas, saying: "We are stirred into sympathy with all these people because we cannot help identifying ourselves with them [...] the whole picture is full of the half-tones of which ordinary life is composed." In the "New York Times", Mor-

daunt Hall praised one of the romantic scenes in the strongest terms: "It is all so natural, so sweet and genuine, so true to life, so fervent and sincere, so tender".

Stella Dallas is one of silent Hollywood's finest moments, and key to its success is Frances Marion, the woman who wrote its sophisticated screenplay. Marion takes the events of the novel, which are jumbled by flashbacks to create the drama of suspense and revelation, and straightens them out into a flowing narrative that begins in a garden in spring and ends on a city street in the cold. She also takes a few discreet liberties, rearranging scenes and editing them slightly to emphasise the agonies that plague Stella and her daughter Laurel. And the film is beautifully directed by Henry King, who tells the story visually,



Tire-au-flanc

exploring the novel's concern for appearances both contrived and mistaken, but who also coaxes excellent performances from his cast.

Pamela Hutchinson

TIRE-AU-FLANC

Francia, 1928 Regia: Jean Renoir

■ Sog.: dalla pièce omonima (1904) di André Mouëzy-Éon e André Sylvane. Scen.: Jean Renoir, Claude Heymann, Alberto Cavalcanti, André Cerf. F.: Jean Bachelet. Scgf.: Erik Aaes. Int.: Georges Pomiès (Jean Dubois d'Ombelles), Michel Simon (Joseph Turlot), Félix Oudart (il colonnello Brochard), Jean Storm (il luogotenente Daumel), Maryane (Mme Blandin), Jeanne Helbling (Solange Blandin), Kinny Dorlay (Lily Blandin), Fridette Fatton (Georgette), Paul Velsa (il caporale Bourrache). Prod.: Pierre Braunberger ■ DCP. D.: 115'. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Films du Jeudi ■ Restaurato in 4K nel 2022 da Les Films du Panthéon in collaborazione con Les Films du Jeudi con il sostegno

di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio Hiventy, a partire dal negativo originale nitrato / *Restored in 4K in 2022 by Les Films du Panthéon in collaboration with Les Films du Jeudi with the support of CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée at Hiventy laboratory, from the original nitrate negative*

Dopo il fallimento finanziario di *Nana*, che lo ha profondamente turbato, Renoir si arrampica sugli specchi accettando soggetti che non sembrano appassionarlo veramente. [...] Riceve poi una commessa semplicissima, un vaudeville militare, un esempio di 'umorismo da caserma' che ha girato tutti i teatri di Parigi e provincia e che invece di scoraggiare Renoir lo stimola: torna all'impianto originario, una commedia dell'arte la cui improvvisazione e fantasia ci sbalordiscono ancora oggi. È in questo film, credo, che meglio si coglie il genio registico di Renoir: osa tutto ciò che è 'proibito', e il suo modo di far entrare e uscire i personaggi dall'inquadratura, a volte nella stessa scena, di far passare solo un

braccio, una gamba o una mano davanti alla macchina da presa, dà l'impressione che la vita sbuchi da ogni dove per poi sparpagliarsi in tutte le direzioni. Si tratta di fare come se non ci fosse una regia, ed è proprio questo gioco del 'come se' che diventerà la grande forma di Renoir. [...]

Tire-au-flanc segna la fine del periodo di Renoir 'sotto l'influenza di' (Stroheim, Zola, Chaplin) e l'inizio della libertà di un regista che scopre ciò che vuole realmente fare. È, allo stesso tempo, il solo film veramente 'comico' del cinema muto, o almeno il solo che mi faccia ancora ridere quanto un Buster Keaton, magari non per quantità ma almeno per qualità, e dal punto di vista della 'follia' può far perfino pensare ai fratelli Marx [...]. Truffaut, che aveva una grande passione per questo film, aveva ragione quando diceva che molto probabilmente segnò il Vigo di *Zero in condotta*: c'è lo stesso lato anarchico, lo stesso piacere di sconvolgere tutti i valori consolidati, solo che in Renoir rimane 'amabile' mentre in Vigo finisce nel disordine assoluto. Jean Douchet, "Cahiers du Cinéma", n. 482, giugno-luglio 1994

After the financial failure of Nana, which has profoundly disturbed him, Renoir tries to grasp at straws, taking on subjects that hold little fascination for him... Then, along comes the most banal commission for a military vaudeville, a barrack-room comedy that had done the rounds of all the theatres of Paris and the provinces at the time. Far from discouraging Renoir, the theme inspires him; he returns to his original canvas, a commedia dell'arte with a degree of improvisation and fantasy that can still dazzle us today. It is in this film, I believe, that we see the genius of Renoir's direction most clearly: he dares to do everything that is "forbidden" and his way of making the characters enter and exit the frame, sometimes within the same scene, revealing only an arm, a leg or a hand in front of the camera, gives the impression that life springs up all over the place only

to disperse in all directions. The whole thing takes place as though unstaged and this game of make-believe will become Renoir's great art form...

Tire-au-flanc marks the end of Renoir's period of influences (Stroheim, Zola, Chaplin) and the beginning of the freedom of a filmmaker who is discovering exactly what he wants to do. By the same token, it is the only truly comic film in silent cinema, the only one that, in any case, still makes me laugh as much as Buster Keaton, perhaps not in quantity but at least in quality, and in terms of craziness it even brings to mind the Marx Brothers... Truffaut, who had a great affinity for this film, was perfectly right when he mentioned that there was a strong likelihood the work had influenced Vigo's *Zero for Conduct*; it contains the same anarchic element, the same delight in overturning all the conventional rules, except that in Renoir's picture, it remains amiable, whereas in Vigo's it ends in complete disorder. Jean Douchet, "Cahiers du Cinéma", n. 482, June-July 1994

VUES AU POCHOIR: VILLES D'EUROPE DES ANNÉES 1920 EN PATHÉCOLOR
Clovelly-London / La Creuse
Francia, 1930

■ DCP. D.: 4' (Clovelly-London: 2'; La Creuse: 2'). Col. ■ Da: La Cinémathèque française ■ Restaurato in 4K nel 2022 da La Cinémathèque française a partire da una copia nitrato / Restored in 4K in 2022 by La Cinémathèque française from a nitrate print

Nel 2022 La Cinémathèque française ha restaurato sette vedute colorate a pochoir con la tecnica Pathécolor a partire da copie nitrato conservate nelle proprie collezioni. Come cartoline postali animate, i film mostrano paesaggi pittoreschi dai colori eccezionali, invitando lo spettatore a un viaggio in diverse parti d'Europa: Clovelly, Co-



Hijosen no onna

penaghen, Alicante, Elche, Granada e La Creuse. Il restauro digitale in 4K condotto presso il laboratorio Hiventy ha cercato di restituire fedelmente le colorazioni originali.

In 2022, the Cinémathèque française carried out the restoration of seven vues coloured by stencil according to the Pathécolor process from nitrate prints held in its collections. Like animated postcards, the films show picturesque landscapes in magnificent colours, inviting the viewer to travel to different places in Europe: Clovelly, Copenhagen, Alicante, Elche, Grenade and La Creuse. The 4K digital works were carried out at the Hiventy laboratory with the aim of faithfully restoring the original colours.

HIJOSEN NO ONNA

Giappone, 1933 Regia: Yasujiro Ozu

■ T. it.: *La donna della retata*. T. int.: *Dragnet Girl*. Sog.: James Maki [Yasujiro Ozu]. Scen.: Tadao Ikeda. F.: Hideo Shigehara. M.: Kazuo Ishikawa, Minoru Kuribayashi.

Int.: Kinuyo Tanaka (Tokiko), Joji Oka (Jyoji), Sumiko Mizukubo (Kazuko), Hideo Mitsui (Hiroshi), Yumeko Aizome (Misako), Yoshio Takayama (Senko), Chishu Ryu (poliziotto). Prod.: Shochiku ■ DCP. D.: 100'. Bn. Didascalie giapponesi con sottotitoli inglesi / Japanese intertitles with English subtitles ■ Da: Shochiku Co., LTD
■ Restaurato in 4K nel 2022 da Shochiku Media Worx Inc. presso il laboratorio Imagica Entertainment Media Services, Inc. con la supervisione tecnica di National Film Archive of Japan. Un ringraziamento speciale a The Japan Foundation / Restored in 4K in 2022 by Shochiku Media Worx Inc. at Imagica Entertainment Media Services, Inc. laboratory, technically supervised by National Film Archive of Japan. Special thanks to The Japan Foundation

Affascina vedere come Ozu, all'inizio della sua carriera, fosse distante dall'austero regista con macchina da presa fissa e lunghe ininterrotte inquadrature cui ci ha abituati la sua produzione del dopoguerra. [...] Carrellate, panoramiche, movimenti fluidi; un montaggio spesso veloce e ritmico con

frequente uso di campo/controcampo; angoli di ripresa che si allontanano dall'altezza tatami che in seguito sarà cara al regista. *Hijosen no onna* si apre con una vertiginosa inquadratura dall'alto di persone che si recano in ufficio, e subito dopo una rapida carrellata riprende una fila di dattilografie che pigiano alacrememente sui tasti delle loro macchine da scrivere. Più tardi una scena viene inquadrata nello specchio laterale di una limousine in corsa. [...]

Il "più giapponese di tutti" i registi, come lo definì Donald Richie, qui esibisce apertamente le sue influenze americane. [...]

Tuttavia, parlare di 'film gangster' incoraggia aspettative lievemente fuorvianti.

Non ci sono gli inseguimenti ad alta velocità, i rapidi scambi di battute o le raffiche di mitragliatore Thompson di *Piccolo Cesare*, *Nemico pubblico* o *Scarface*. [...] Ozu conosceva sicuramente i cicli hollywoodiani sulla criminalità organizzata a lui coevi, ma il modello sembrano essere film leggermente precedenti di Josef von Sternberg (*I dannati dell'oceano*, *Le notti di Chicago*) con la loro atmosfera cupa e malinconica. [...]

L'infatuazione di Ozu per i film di gangster ebbe vita breve; *Hijosen no onna* è la sua ultima escursione nel genere, e ripropone elementi narrativi di *Hogarakā ni ayume* (*Passeggiate allegramente!*) ma in un clima più tetro che lo avvicina maggiormente ai modelli americani. Ancora una volta un piccolo capobanda si scopre attratto da una ragazza semplice e virtuosa, ma in questo caso sarà la rivale di lei, la 'ragazzaccia' del titolo (la grande Kinuyo Tanaka in uno dei primi ruoli da protagonista), a salvarlo. Nel ruolo del suo ragazzo, Joji Oka ha qualcosa della serietà piena di sentimento del giovane Henry Fonda. La sceneggiatura è firmata dallo stesso Ozu, con lo pseudonimo anglo-giapponese di James Maki.

Philip Kemp, *The Way of the Gun*, "Sight & Sound", n. 4, aprile 2013

It's fascinating to see how Ozu, at the outset of his career, was far from the austere, fixed camera, long-unbroken take director we're familiar with from his post-war output... His camera tracks, pans and glides; cutting is often fast and rhythmic, with frequent use of shot/countershot; and angles stray far from the tatami mat height beloved of the older director. Hijosen no onna opens on a vertiginous high angle of people on their way to an office job, and soon afterwards the camera tracks rapidly along a row of busily clacking typewriters. Later we get a scene framed in the wing mirror of a speeding limousine...

This "most Japanese of all" directors, as Donald Richie termed him, here openly parades his American influences... Even so, to call these movies 'gangster films' arouses slightly misleading expectations.

There are none of the high speed car chases, fast repartee or Tommy gun shoot-outs of Little Caesar, Public Enemy or Scarface... Ozu certainly knew the contemporary Hollywood crime cycle, but his model here seems to be the slightly earlier films of Josef von Sternberg (The Docks of New York, Underworld) with their moody, melancholy atmosphere...

Ozu's dalliance with gangster movies didn't last long; Hijosen no onna is his last excursion into the genre, replaying story elements from Hogarakā ni ayume (Walk Cheerfully) but in a more sombre mood that brings it closer to his American models. Again, a small-time gang-leader finds himself attracted to a simple, virtuous girl, but this time it's her rival, the 'bad girl' of the title (the great Tanaka Kinuyo in an early lead role), who acts as his eventual salvation. As her boyfriend, Oka Joji has something of the soulful seriousness of the young Henry Fonda. Ozu himself scripted, under his Anglo-Japanese pen name of James Maki.

Philip Kemp, *The Way of the Gun*, "Sight & Sound", n. 4, April 2013

ONE WAY PASSAGE

USA, 1932 Regia: Tay Garnett

■ T. it. *Amanti senza domani*. T. alt.: S.S. *Atlantic*. Sog.: Robert Lord. Scen.: Wilson Mizner, Joseph Jackson. F.: Robert Kurrle. M.: Ralph Dawson. Scgf.: Anton Grot. Mus.: Leo F. Forbstein. Int.: William Powell (Dan Hardesty), Kay Francis (Joan Ames), Aline MacMahon (contessa Barilhaus), Frank McHugh (Skippy), Warren Hymer (sergente Steve Burke), Frederick Burton (il medico). Prod.: Warner Bros. Pictures ■ DCP. D.: 68'. Bn. Versione inglese / *English version*
 ■ Da: Warner Bros. ■ Restaurato da Warner Bros. in collaborazione con The Film Foundation / *Restored by Warner Bros. in collaboration with The Film Foundation*

William Powell viaggia senza manette sul transatlantico che va da Hong Kong a San Francisco, grazie a un patto con il poliziotto incaricato di scortarlo nel braccio della morte. Si unisce così agli altri passeggeri vestendo i panni di un elegante gentiluomo, come uno qualsiasi dei suoi personaggi nelle commedie sofisticate anni Trenta. Incontra Kay Francis, malata terminale. La più improbabile delle coppie hollywoodiane – e proprio per questo, fatti l'uno per l'altra.

Nessuno dei due conosce il destino dell'altro e quando prima intuiscono, e poi sanno, è nella natura delle cose che non se ne parli mai. La doppia conoscenza è una cassa di risonanza nella quale i sentimenti nascono e si infrangono, eppure persistono, al di là del tempo. Il tono potrebbe diventare opprimente; al contrario, la consapevolezza della morte distilla un'emozione limpida e pulita.

Il mondo è inseparabilmente cupo e romantico, e quanto più è desolata la visione del mondo 'reale', tanto più è splendente la 'realtà separata' cui i due amanti hanno trovato accesso. Fin dal primo incontro Powell e Francis instaurano un rito: celebrano ciascuno dei loro fragili incontri rompendo l'uno contro l'altro i bicchieri di cham-



One Way Passage

pagne. Gestì come questo, linguaggio privato degli amanti, sono il sale di ogni film romantico.

Quel gesto trova il suo culmine nella scena finale. Powell e Francis non ci sono più – nessuna spiegazione, ma sappiamo che se ne sono andati per sempre. Tutto ciò che ci resta è un'immagine enigmatica: due bicchieri che da soli si spezzano. La visione è una sfida al nostro giudizio – i due innamorati non riescono a rispettare l'ultimo appuntamento e a 'ritrovarsi', eppure ci riescono.

Tay Garnett era un regista discontinuo. Si cimentò in quasi tutti i generi, spesso con un'allarmante svogliatezza. Quando dall'abbondante mediocrità della sua produzione si vede emergere un capolavoro come questo, si è tentati di attribuirlo al 'genio del sistema'. Ma non è così. *One Way Passage* è puro Tay Garnett, al punto che la sua discontinua opera, in cui è altrimenti impossibile ravvisare un filo rosso, quel filo lo trova proprio in questo film lieve (com'era lieve Lubitsch), limpido, giocoso, divertente e triste – luminoso come la vita stessa.

Peter von Bagh, da un capitolo inedito di *Lajien syntä* [L'origine delle specie], WSOY, Helsinki 2009. Testo inglese a cura di Antti Alanen

William Powell is allowed to spend the ocean voyage from Hong Kong to San Francisco without handcuffs, based on a deal with the policeman escorting him to death row. So Powell joins the ship's passengers as a suave gentleman, just like the heroes of the upper-class comedies of the 1930s. There he meets Kay Francis who is terminally ill. The couple is as unlikely as a Hollywood pair can be, and that's exactly why they're the only right ones for each other.

They don't know about each other's fate and, when they first guess, and then know, it is in the nature of the matter that it is never referred to. This dual knowledge is the sounding board against which emotions are born and broken, and yet they endure, transcending time. The mood might turn sordid, but instead the awareness of death distills the emotion into a fresh and clear one.

The world is inseparably grim and romantic and – the vision of the "real"

world is as merciless as the access to a "separate reality" is exalted. From the beginning, Powell and Francis establish a habit: they end each fragile moment by smashing their champagne glasses. Such gestures which exist in the mutual world of lovers are the salt of every romantic movie.

The final image is the culmination of these gestures. Powell and Francis are both gone – inexplicably, but for good. All we see is an enigmatic image: two glasses shatter. The view tests our sense of justice since the lovers fail to "get each other" – and yet they do.

Tay Garnett was an uneven director. He covered almost any kind of film, often with an alarmingly half-hearted attitude. When such a gem and masterpiece emerges among everything else he did, it would be tempting to speak of the "genius of the system". But no. One Way Passage is pure Tay Garnett to such an extent that the director's fragmentary oeuvre, in which a red thread is otherwise impossible to discern, does find that thread in this very film, light (like Lubitsch), clear, playful, hilarious and sad – radiant like life itself.

Peter von Bagh, from an unpublished chapter for Lajien syntä [On the Origin of the Species], WSOY, Helsinki 2009. Edited in English by Antti Alanen

MAN'S CASTLE

USA, 1933 Regia: Frank Borzage

- T. it.: *Vicino alle stelle*. Sog.: dalla pièce omonima (1932) di Lawrence Hazard.
- Scen.: Jo Swerling. F.: Joseph H. August.
- M.: Viola Lawrence. Scgf.: Stephen Goosson. Mus.: W. Franke Harling. Int.: Spencer Tracy (Bill), Loretta Young (Trina), Marjorie Rambeau (Flossie), Glenda Farrell (Fay La Rue), Walter Connolly (Ira), Arthur Hohl (Bragg), Dickie Moore (Joey). Prod.: Frank Borzage per Columbia Pictures ■ DCP.
- D.: 78'. Bn. Versione inglese / *English version*
- Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K da



Man's Castle

Sony Pictures Entertainment presso il laboratorio Cineric, a partire dal negativo originale nitrato 35mm del 1933, da un duplicato negativo nitrato del 1938 e da una copia nitrato 35mm conservata presso BFI National Archive. Restauro sonoro effettuato presso il laboratorio Deluxe Audio Services, a partire dal negativo originale colonna mono, da un duplicato negativo e da una copia nitrato. Grading completato presso il laboratorio Roundabout Entertainment da Christian Lamie. Restauro supervisionato da Rita Belda / Restored in 4K by Sony Pictures Entertainment at Cineric laboratory, from the original 1933 35mm nitrate negative, a 1938 nitrate dupe negative and a

35mm nitrate print loaned by the BFI National Archive. Audio restoration by Deluxe Audio Services, from the original mono track negative, a composite dupe negative and a nitrate print. Color grading completed at Roundabout Entertainment laboratory by Christian Lamie. Restoration supervised by Rita Belda

Frank Borzage è stato il 'cineasta romantico' più autentico del cinema americano. Tuttavia, non manca mai nei suoi *romances* una presa esatta e chiara sulla realtà del tempo. *Man's Castle* si svolge in quell'accampamento di senza tetto nel Lower East Side che portava, in onore del presiden-

te in carica fino al 1932, il nome di Hooverville. I protagonisti sono personaggi profondamente provati dalla Depressione, che cercano di superare la crudeltà, l'amarezza e l'indifferenza connaturate allo stato della società in cui vivono. Memorabile, per patetismo, umorismo e sintetica analisi sociale, la scena dell'incontro tra i due protagonisti: Loretta Young, affamata, è seduta in un parco; Spencer Tracy, vestito in frac, le siede accanto, ma la sua identità sociale è un bluff, il suo vestito è elegante solo perché lui fa l'uomo-sandwich per una famosa marca di caffè. Un frac che simbolizza la schizofrenia del proletario, un'im-

magine in cui si concentrano gli antagonismi dell'epoca: l'ambiente potrà essere misero e tragico, ma saprà tramutarsi in un sogno fiero e romantico. Più concretamente, il film indica anche come dormire in un accampamento di baracche e rottami diventi almeno una chance: fondamentale è poter contare su altri nella medesima situazione, e creare intorno a sé una 'zona di sicurezza' psicologica e sociale.

Borzage trasferisce la personale padronanza del gesto intimo, caratteristico dei suoi migliori film muti, fino nel cuore del cinema sonoro: le immagini di *Man's Castle* brillano del linguaggio della tenerezza. Quando Loretta Young rivela di essere incinta, Tracy resta muto. Poi lo vediamo saltare su un treno, esaltato, infuriato e confuso, pari alle migliaia di altri americani che, in quegli anni, facevano lo stesso viaggio senza vera destinazione. Nelle immagini che chiudono il film il treno sfreccia attraverso il paesaggio. Loretta Young è sdraiata nell'angolo di un carro bestiame, Spencer Tracy le poggia la testa sul petto. La macchina da presa sale lentamente e fa di quel loro primo piano una delle immagini più romantiche di tutta la storia del cinema – una visione trionfale di come niente sia impossibile, quando si tratta dell'umana felicità.

Peter von Bagh, *Enciclopedia del cinema. Dizionario critico dei film*, Treccani, Roma 2004

Frank Borzage was the greatest romantic in the American cinema, yet he was always aware of the background of his romances. His approach was based on paradox and a defiant "irrealism", evident in his exceptional approach to the Great Depression. Man's Castle takes place mostly in one of the shanty towns known as Hooverville, in honour of the US president in 1932. Bill (Spencer Tracy) is introduced to Trina (Loretta Young) in top hat and tails – and revealed to be a sandwich man for a famous coffee brand. A milieu that any other film would portray as a desolate



Amok

wasteland transforms into a proudly romantic dream world. The very fact that you own nothing but can trust another person creates a "safety zone". Suddenly Bill strips naked – and Trina right after him. They swim towards the moon, following the reflection of moonlight forming a bridge over the water. In Borzage's cinema, mastery of the intimate gesture, peculiar to the most beautiful silent films, lived on. The images emit a language of tenderness, whose secret had seemed lost forever. When Trina reveals she is pregnant, Bill remains silent. Then we just see him jump on a train. We see the tear-drenched Trina whose eyes display the trust which only Borzage was able to convey: the defiance, the absurd faith, the sparkle in her eyes inseparable from the stars in the sky. The cosmic and the intimate are one. Each of us has a piece of earth in death, and a piece of heaven in life. In the closing images, the train hurtles through the landscape. Trina, reclining in a cattle car, is wearing a long gown. Bill rests his head on her chest. The camera slowly rises into one of the most romantic images in the history

of cinema – a triumphant vision of how nothing in the world is impossible. Peter von Bagh, Kaipuu punainen hetki [The Red Moment of Desire], Otava, Helsinki 1991. Edited in English by Antti Alanen

AMOK

Francia, 1934 Regia: Fëdor Ocep

■ Sog.: dal racconto *Der Amokläufer* (1922) di Stefan Zweig. Scen.: André Lang. F.: Curt Courant. Scgf.: Alexandre Trauner, Lazare Meerson. M.: Henri Rust. Mus.: Karol Rathaus. Int.: Jean Yonnel (Holk), Marcelle Chantal (Hélène Haviland), Valerij Inkižinov (Amok/Maté), Madeleine Guitty (cameriera del cabaret), Fréhel (cantante), Claude Barghon (Lili), Hubert Daix (Van der Tomb), Jean Galland (signor Haviland), Soura Hari, Toshi Komori (ballerini balinesi). Prod.: Pathé Natan ■ DCP. D.: 88'. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Pathé ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Pathé con il sostegno di CNC - Centre national

du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dai negativi originali nitrato e un duplicato positivo di prima generazione / Restored in 4K in 2023 by Pathé with funding provided by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original nitrate negatives and a first generation dupe positive

Adattato da un racconto di Stefan Zweig pubblicato nel 1922, *Amok* fa riferimento a una parola malese che indica uno stato di furia parossistica indotto dall'oppio, perfettamente illustrato dai dieci minuti di film in cui si vede un indigeno in preda a una follia omicida nella giungla malese. Fedor Ocep ha imparato la lezione del muto e conserva l'influenza delle esplorazioni coloniali e il fascino esercitato sul cinema francese dall'esotismo. Fa quindi scivolare la sua macchina da presa tra la vegetazione lussureggiante, fermandosi sui volti e sui corpi in movimento, immergendo lo spettatore, senza una sola riga di dialogo, nel caldo umido e soffocante della giungla. A rendere questa prima sequenza ancora più sorprendente è il fatto che la giungla sia stata interamente ricreata nel teatro di posa di Joinville da un mago delle scenografie, Lazare Meerson.

L'intreccio di Zweig narra la storia di un medico caduto in disgrazia, esule in Malesia, che annega la sua disperazione nell'alcol. Il dottor Holk è ormai ridotto a un relitto quando riceve la visita di Hélène Haviland, che aspetta un figlio dall'amante e vorrebbe abortire prima del ritorno del marito. Dopo averla insultata, il medico si pente e fa di tutto per salvare il suo onore, anche a costo della propria vita.

Per narrare la redenzione del medico fallito, Ocep può contare sulle luci del celebre Curt Courant, sulla magnifica partitura del collaboratore abituale Karol Rathaus ma anche su attori formidabili. Jean Yonnel, un caposaldo della Comédie-Française, offre una delle sue migliori interpre-

tazioni; Marcelle Chantal incarna con grazia la bellezza patrizia che preferirà la morte al disonore e l'attore russo Valerij Inkizinov impersona il doppio ruolo del malese che sprofonda nella follia e dell'autista cinese della signora Haviland.

Amok è uno dei migliori adattamenti cinematografici di Zweig e riesce a tradurre abilmente l'atmosfera disperata dell'opera del grande scrittore austriaco.

Lenny Borger

Adapted from a short story by Stefan Zweig published in 1922, Amok is a Malay word describing a paroxysmal state of fury induced by opium, perfectly illustrated on screen during the first ten minutes of the film, where we see a native overcome by a murderous madness in the Malaysian jungle. Fedor Ozep, heeding the lessons of silent pictures, the influence of colonial explorations and the fascination of French cinema with exoticism, glides his camera through the lush vegetation, lingering on faces and bodies in motion, immersing the viewer, without a single line of dialogue, in the humid, stifling heat of the jungle. The opening scene is even more impressive considering the jungle was recreated from scratch at the Joinville studios by a wizard of set design, Lazare Meerson.

Zweig's plot follows the journey of a disgraced doctor, exiled to Malaysia, who drowns his despair in alcohol. Dr Holk is a wreck when he is visited by Hélène Haviland, who is carrying her lover's child and seeks an abortion before the return of her husband. After the doctor's haughty refusal, he later regrets his reaction and does everything to ensure that her honour remains intact, even at the cost of his own life.

To tell the story of the redemption of this fallen doctor, Ozep can depend on the brilliant lighting of the renowned Curt Courant, on the magnificent score of his habitual collaborator Karol Rathaus, as well as on formidable actors. Jean Yonnel, a stalwart of the Comédie-Française, gives one of his best performances; Marcelle

Chantal gracefully plays the noble beauty who prefers death to dishonour; Russian actor Valéry Inkizjnov plays a dual role as the Malayan led to madness and as Mrs Haviland's Chinese chauffeur.

Amok is one of the finest screen adaptations of Zweig's novella, skilfully conveying the desperate atmosphere of the great Austrian writer's work.

Lenny Borger

ROMEO UND JULIA AUF DEM DORFE

Svizzera, 1941

Regia: Valérien Schmidely,
Hans Trommer

■ Sog.: dal racconto omonimo (1856) di Gottfried Keller. Scen.: Hans Trommer. F.: Ady Lumpert. M.: Irene Widmer, Käthe Mey. Scgf.: Fritz Butz. Mus.: Jack Trommer. Int.: Margrit Winter (Vreneli Marti), Erwin Kohlund (Sali Manz), Johannes Steiner (Albert Manz), Emil Gyr (il vecchio Marti), Emil Gerber (il violinista Geiger), Walburga Gmür (signora Manz), Anni Dürig (signora Marti), Ella Kottusch (Elise), Dorli Zäch (Vreneli da bambino), Richard Schuhmacher (Sali da bambino). Prod.: Conrad Arthur Schlaepfer per Pro-Film ■ DCP. D.: 105'. Bn. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / German version with English subtitles ■ Da: Cinémathèque suisse ■ Restaurato in 4K nel 2022 da Cinémathèque suisse con la collaborazione di Schweizer Radio und Fernsehen presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata (immagine) e Cinévolution (suono), a partire da quattro diverse copie nitrato conservate da Cinémathèque suisse. Con il sostegno di Memoriav e Schweizer Radio und Fernsehen / Restored in 4K in 2022 by Cinémathèque suisse in collaboration with Schweizer Radio und Fernsehen at L'Immagine Ritrovata laboratory (image) and Cinévolution (sound), from four different nitrate copies preserved by Cinémathèque suisse. Funding provided by Memoriav and Schweizer Radio und Fernsehen



Romeo und Julia auf dem Dorfe

“Il più bello, il più autentico di tutti i film svizzeri, del quale in passato non si è compresa la portata e che resta un faro oggi e per il futuro”. Freddy Buache, ex direttore della Cinémathèque suisse, non ha mai nascosto il suo entusiasmo per quest’opera leggendaria che oggi si colloca tra i migliori film svizzeri secondo la classifica stilata dal grande giornale in lingua tedesca “Tages Anzeiger”.

Tuttavia alla sua uscita nel novembre 1941, malgrado il buon riscontro della stampa, *Romeo und Julia auf dem Dorfe* non ottenne il successo sperato. Dopo soli ventitré giorni di

programmazione venne ritirato dalle sale. Provocò perfino una polemica: la Confederazione svizzera rifiutò di selezionarlo per la Biennale di Venezia del 1942, sottolineando “la sua lentezza e la sua mediocrità”. L’insuccesso parve assestare un colpo tanto fatale quanto paradossale alla carriera dei due autori, gli svizzeri Hans Trommer (grafico, ex assistente di registi come Joe May in Germania) e Valérian Schmidely (nato e formatosi nell’URSS, assistente operatore di Dovženko, Kozincev e Trauberg).

Romeo und Julia auf dem Dorfe (*Romeo e Giulietta nel villaggio*) è la se-

conda novella del ciclo intitolato *Die Leute von Seldwyla* (*Gente di Seldwyla*), pubblicato nel 1856 da Gottfried Keller (1819-1890). In esso l’autore di *Der Grüne Heinrich* (*Enrico il verde*) narra un caso di cronaca ambientato in un villaggio conferendogli un’evidente dimensione shakespeariana. Capolavoro incompreso, la trasposizione cinematografica di Trommer e Schmidely possiede tuttavia una bellezza luminosa che ricorda le opere dei grandi cineasti nordici dell’epoca del muto. *Romeo und Julia auf dem Dorfe* unisce una grande attenzione per l’autenticità (quasi documentaristica) alla



The Suspect

ricerca della bellezza pura e perfino di una certa dimensione onirica.

Più volte rimontato, tagliato di venti minuti, il film era scomparso nella versione originale. Su questo restauro la Cinémathèque suisse ha lavorato cinque anni per riportare il film alla versione il più possibile vicina a quella del 1941.

Frédéric Maire

“The most beautiful and the truest of all Swiss films, whose significance was overlooked, and which stands as a beacon today and for the future.” Freddy Buache, former director of Cinémathèque suisse, has never hidden his enthusiasm for this legendary work that today takes pride of place in the firmament of the best Swiss films, according to the classification produced by the great Swiss German-language newspaper, *“Tages Anzeiger”*.

However, when it was released in 1941, despite a favourable press response, *Romeo und Julia auf dem Dorfe* did not achieve its anticipated success. After only 23 days, the film was dropped

from listings. It even caused something of a stir; Switzerland refused to select the film for the 1942 Venice Biennale, describing it as “plodding and mediocre”. This failure seemed to have delivered a disastrous and paradoxical blow to the careers of its two Swiss co-authors: Hans Trommer, a graphic artist and former assistant to directors such as Joe May in Germany, and USSR-born and educated Valérien Schmidely, assistant camera operator to Dovzhenko, Kosintsev and Trauberg.

Romeo und Julia auf dem Dorfe is the second short story in the collection entitled Die Leute von Seldwyla, published in 1856 by Gottfried Keller (1819-1890). The author – who also wrote Der Grüne Heinrich (Green Henry) – tells a rural story giving it a manifestly Shakespearean slant. Whilst his masterpiece was misunderstood, its film adaptation by Trommer and Schmidely has a luminous beauty that brings to mind the works of the great Nordic filmmakers of the silent era. Romeo und Julia auf dem Dorfe combines a deep, almost documentary-like

concern for authenticity with a quest for pure beauty; a certain dream-like quality even.

Edited and re-edited, cut by 20 minutes, the film in its original version was lost. Cinémathèque suisse worked on it over five years to restore it as closely as possible to its original 1941 version.

Frédéric Maire

THE SUSPECT

USA, 1945 Regia: Robert Siodmak

- T. it.: *Quinto non ammazzare!* Sog.: dal racconto *This Way Out* (1939) di James Ronald. Scen.: Bertram Millhauser. F.: Paul Ivano. M.: Arthur Hilton. Scgf.: John Goodman, Martin Obzina. Mus.: Frank Skinner. Int.: Charles Laughton (Philip Marshall), Ella Raines (Mary Gray), Dean Harens (John Marshall), Stanley Ridges (ispettore Huxley), Henry Daniell (Gilbert Simmons), Rosalind Ivan (Cora Marshall), Molly Lamont (Edith Simmons), Raymond Severn (Merridew), Eve Amber (Sybil). Prod.: Islin Auster per Universal Pictures
- DCP. D.: 82'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Universal Pictures per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K nel 2021 da Universal Pictures presso il laboratorio NBCUniversal Studio Post, a partire dal negativo originale nitrato 35mm e da un controtipo nitrato fine grain 35mm / Restored in 4K in 2021 by Universal Pictures at NBCUniversal Studio Post laboratory, from the original 35mm nitrate negative and a 35mm fine grain nitrate composite

The Suspect fu forse il progetto hollywoodiano che più piacque a Siodmak. Lo definì in seguito “la migliore storia che ho raccontato... è legato a ricordi felici, non ultimo quello della mia amicizia con Charles Laughton, attore che ammiro enormemente”. È anche il film che somiglia di più ai suoi primi lavori, con il loro sottile e agrodolce cinismo. Ispirato al celebre caso Crippen, prendeva da lì molti

aspetti della sua trama. [...] Ma per la situazione del matrimonio infelice in cui un uomo mite è spinto a uccidere la consorte per stare con la giovane amante, Siodmak riprese anche molto dell'intreccio che aveva usato in *Conflict*. *The Suspect* narra la storia di un inglese della classe media, il commerciante di tabacco Philip Marshall (Laughton), la cui pacatezza incita Cora, l'insopportabile moglie arpia (una magnifica Rosalind Ivan, con tanto di voce stridula dal marcato accento Cockney), a livelli crescenti di crudeltà emotiva. [...]

Siodmak ci fa subito capire chi è il colpevole, in modo che l'attenzione si concentri non su chi ha commesso il crimine ma sulle ragioni che l'hanno determinato. Lo stesso Siodmak riteneva che questo fosse un aspetto cruciale per il successo del film poliziesco contemporaneo: "La gente vuole sapere cos'ha mosso questi insensati assassini. Credo che il modo migliore di affrontare un film poliziesco sia rendere il pubblico partecipe del segreto". [...] Come *Vacanze di Natale* e *La donna fantasma*, *The Suspect* è arricchito da un'atmosfera splendidamente evocativa. La ricreazione della classe media edoardiana è praticamente perfetta, dai piccoli caratteri dell'insegna sulla vetrina di Philip alla pacchiana carta da parati floreale, alla dozzinale angoliera e alle aspidistre appassite della sua modesta abitazione. [...]

The Suspect, il noir più sottile di Siodmak, è anche uno dei suoi film migliori, e dei più attuali. I suoi elementi di solitudine e di isolamento toccano ancora oggi tasti sensibili. [...] *The Suspect* fu un successo finanziario. Consolidò la crescente reputazione di Siodmak come regista portato per un particolare tipo di thriller, quello interamente incentrato sui personaggi. Su questo si fondava il canone allora in ascesa del film noir, e negli anni successivi Siodmak si sarebbe confermato un maestro del genere.

Deborah Lazaroff Alpi, *Robert Siodmak*, McFarland, Jefferson 1998

The Suspect was perhaps the Hollywood project Siodmak enjoyed the most. He recalled it later as "the best story I have told... it has happy memories for me, not least among them my friendship with Charles Laughton, an actor I admire tremendously." It is also the film that most closely resembles his best early works with their subtle, bittersweet cynicism. Based on the infamous Crippen case, The Suspect borrowed many of its plot elements directly from it... But Siodmak also adapted much of the plot line he had used for Conflict in this story of an unhappy marriage in which a meek husband is driven to murder to be with his younger girlfriend. The Suspect is the story of a middle-class Briton, Philip Marshall (Laughton) a tobacconist, whose emotional restraint incites Cora, his vicious harpy of a wife (the wonderful Rosalind Ivan, complete with shrill Cockney voice) into ever-increasing levels of emotional cruelty...

Siodmak lets us in on the perpetrator of the crime early on, so that the focus is not on who did it but on the reasons why. Siodmak himself felt that this was a crucial aspect to the success of the contemporary crime film: "People want to know what motivated these senseless killers. I find the best way of approaching the crime film is to let your audience in on the secret"... Like Christmas Holiday and Phantom Lady, The Suspect is enriched by its wonderfully evocative atmosphere. The recreation of middle-class Edwardian England is very nearly perfect, from the tiny lettered sign in Philip's shop window to the garish flowered wallpaper, cheap corner curio cabinet and drooping aspidistras in his modest home...

The Suspect, Siodmak's most subtle film noir, is also one of his very best films, and one of the most ageless. Its elements of loneliness and isolation have resonance today... The Suspect was a financial success. It cemented Siodmak's growing reputation as a director with a talent for a particular type of thriller, one entirely character-driven. Such was the basis of the growing canon of

film noir, and over the next several years Siodmak would prove himself a master of the genre.

Deborah Lazaroff Alpi, *Robert Siodmak*, McFarland, Jefferson 1998

SPELLBOUND

USA, 1945 Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *Io ti salverò*. Sog.: dal racconto *The House of Dr. Edwardes* (1927) di Francis Beeding. Scen.: Ben Hecht. F.: George Barnes. M.: William Ziegler, Hal C. Kern. Scgf.: James Basevi. Mus.: Miklós Rózsa. Int.: Ingrid Bergman (dottoressa Costanza Petersen), Gregory Peck (John Ballantyne/dottor Antonio Edwardes), Rhonda Fleming (Mary Carmichael), Michail Čechov (dottor Alessio Brulov), Leo G. Carroll (dottor Murchison), John Emery (dottor Fleurot), Steven Geray (dottor Graff), Norman Lloyd (Mr. Garmes). Prod.: David O. Selznick per United Artists ■ DCP. D.: 118'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Walt Disney Studios per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Walt Disney Studios in collaborazione con The Academy Film Archive, MoMA - The Museum of Modern Art e The Film Foundation presso i laboratori Cineric, Inc. e Audio Mechanics, a partire da un positivo 35mm e da un controtipo composito acetato 35mm. Un ringraziamento speciale a Martin Scorsese e Steven Spielberg / *Restored in 4K in 2023 by Walt Disney Studios in association with The Academy Film Archive, MoMA - The Museum of Modern Art and The Film Foundation, from a 35mm nitrate composite print and a 35mm acetate composite fine grain. Special thanks to Martin Scorsese and Steven Spielberg*

"Tutto ciò che è incantevole produce una specie di perpetuo scintillio", scrive Emanuele Trevi nell'auto-fiction romanzesca che tre anni fa gli guadagnò il Premio Strega, e questo è esattamente quel che accade a In-



Spellbound

grid Bergman in *Spellbound*, fin dalla scena in cui la dottoressa Petersen rientra affannata e siede al tavolo dove l'attendono per la cena i colleghi, sette nani non tutti benevoli, stretti intorno a una Biancaneve che ha appena avuto il suo bacio. Qualcosa le scintillerà sempre intorno, filtrando tra i capelli appena scarmigliati, accendendosi nelle guance che immaginiamo arrossate; questa natura incantevole, questo incantamento è la legge d'attrazione che dà al film il suo equilibrio. Fu accolto male *Spellbound*, e dal "surprisingly disappointing" di James Agee si arrivò al "disaster" di Pauline Kael; poi in questi ultimi decenni, nel clima di univer-

sale adorazione riservata a Hitchcock, i pochi che ne hanno parlato lo hanno fatto con più rispetto e clemenza. Tuttavia il film rimane una sinuosa danza di stereotipi, lo psichiatra ammattito, lo smemorato ingiustamente accusato, la dottoressa che si toglie gli occhiali e diventa "toute femme", come scrissero Rohmer e Chabrol, scivolando fino al paterno Freud del New England.

Ma tra un passo e l'altro d'una psicanalisi illustrata come una favola, quali squarci formidabili sa aprirsi questa cinepresa: il povero Gregory Peck, che per antico trauma odia il bianco e le righe, s'inoltra nel candore d'un bagno piastrellato, e in un attimo compren-

diamo "l'illimitato, criptico terrore che può emanare dagli oggetti" (ancora Agee); poi, il ritorno del rimosso, in due sole inquadrature silenziate, è il più conciso e agghiacciante che potremo mai ricordare. La resa dei conti, col suo finale fiotto di rosso, è scritta sul filo tra pathos e sudore freddo, e sia onore a Ben Hecht. E Salvador Dalí? Dalí venne chiamato a bordo da Selznick, e Selznick è uno dei motivi per cui gli storici hanno trattato il film con distacco, opinando che la mano del produttore si facesse sentire troppo (Hitchcock non ha mai suffragato l'opinione). La lunga scena del sogno rivelatore è un'arruffata stravaganza,

ma la singola languida fuga delle porte che si aprono una dopo l'altra ancora ci turba (molto di più, su uno schermo molto più grande) per la sua simbolica, erotica eleganza.

Paola Cristalli

"All that is enchanting produces a kind of perpetual sparkle," writes Emanuele Trevi in the autofictional novel that three years ago won him the Premio Strega (the main Italian literary prize), and this is exactly what happens to Ingrid Bergman in Spellbound, from the scene in which Dr Petersen enters breathless and sits at the dinner table where her colleagues, seven dwarfs not all of them benevolent, gather around a Snow White who has just received her kiss. Something will always sparkle around her, filtering through her slightly disheveled hair, glowing in the cheeks that we imagine to be flushed; this enchanting nature, this spell is the law of attraction that gives the film its equilibrium. Spellbound was poorly received, from James Agee's "surprisingly disappointing" to the "disaster" evoked by Pauline Kael; then, in these last decades, in the climate of universal adoration reserved for Hitchcock, the few who have written about it have done so with more respect and leniency. However, it remains a sinuous dance of stereotypes, the psychiatrist gone mad, the unfairly accused amnesiac, the doctor who takes off her glasses and becomes "toute femme," as Rohmer and Chabrol wrote, down to the good paternal Freud of New England.

But between one step and another of this psychoanalysis, illustrated like a fairy-tale, what formidable glimpses this camera offers to our eyes: poor Gregory Peck, who hates white and stripes due to an old trauma, enters the blinding whiteness of a tiled bathroom and instantly we understand "the unlimited, cryptic terror which can reside in mere objects" (still Agee). Then, the return of the repressed, in just two silenced shots, is the most concise and chilling we can remember. The showdown, with its gush of red at the end, is also wonderfully bal-



The Woman on the Beach

anced between pathos and cold sweat – honor to Ben Hecht. And Salvador Dalí? Dalí was brought on board by Selznick, and Selznick is one of the reasons why historians have treated the film with detachment, opining that the producer's hand was too evident (Hitchcock never endorsed this opinion). The long dream sequence is a wild extravaganza, but the escape of the doors opening one after the other still gives us a languid thrill (even more so, on a much larger screen) for its symbolic, erotic elegance.

Paola Cristalli

THE WOMAN ON THE BEACH

USA, 1947 Regia: Jean Renoir

■ T. it.: *La donna della spiaggia*. Sog.: dal romanzo *None So Blind* (1945) di Mitchell Wilson. Scen.: Jean Renoir, Franck Davis. F.: Leo Tover, Harry Wild. M.: Roland Gross, Lyle Boyer. Scgf.: Darrell Silvera, John Sturtevant. Mus.: Hanns Eisler. Int.: Joan Bennett (Peggy Butler), Robert Ryan (Scott Burnett), Charles Bickford

(Tod Butler), Nan Leslie (Eve Geddes), Walter Sande (Otto Wernecke), Irene Ryan (Mrs. Wernecke), Glenn Vernon (Kirk), Frank Dorien (Lars), Jay Norris (Jimmy). Prod.: Jack J. Gross per RKO Radio Pictures, Inc. ■ 35mm. D.: 71'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Library of Congress per concessione di Park Circus ■ Restaurato da Library of Congress e The Film Foundation con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation / Restored by the Library of Congress and The Film Foundation with funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation

Il soggetto trattato era la solitudine. È una delle grandi preoccupazioni della nostra epoca. Sempre di più gli uomini, esasperati dalla nostra civiltà seriale, cercano di sfuggire al gregge. La solitudine è un argomento tanto ricco proprio perché non esiste. È un vuoto popolato da fantasmi. I fantasmi del nostro passato. Sono molto forti, tanto forti da modellare il presente a loro immagine. [...] Il vuoto però non offre appigli saldi. Mi resi conto del-

la fragilità del mio edificio. Cercai di modificare la storia durante le riprese. Questo mi portò a un disordine nella sceneggiatura il cui risultato fu un film che credo interessante, ma di un'oscurità non tanto adatta per piacere al pubblico. Eppure Joan Bennett è più bella che mai nel suo ruolo fantomatico e Charles Bickford commovente nei suoi sforzi di vincere il vuoto. Un ammirevole Robert Ryan ci fa sottilmente condividere le sue angosce. Col suo abituale talento, Hanns Eisler, per sottolineare quella solitudine, aveva scritto una partitura che giocava di contrappunto. Insomma, *The Woman on the Beach* è una sorta di film d'avanguardia che sarebbe stato al posto giusto un quarto di secolo prima, tra *Nosferatu* e *Caligari*. [...]

Il fiasco di *The Woman on the Beach* segnava la fine della mia avventura hollywoodiana. Non avrei mai più girato in un teatro di posa americano. Quello che mi rimproveravano non era solo il fallimento del film. Zanuck, che di registi se ne intendeva, spiegò il mio caso a un gruppo di gente del cinema: "Renoir – disse – ha molto talento, ma non è dei nostri". Jean Renoir, *La mia vita i miei film*, Marsilio, Venezia 1992

È un film strano, ostinato, sincero, sotterraneo, ma oscuro. Renoir dice che ha voluto raffigurare l'attrazione sessuale pura ma fra chi e chi? La sensualità certo è presente ma si sposta dall'uno all'altro come una palla di fuoco oscura. Non si sa esattamente dove sia. L'incubo è studiato in modo singolare. È difficile tenere conto del ruolo della simbolica dell'incubo hollywoodiano e delle immagini volutamente reali di Renoir. Questo ruolo dev'essere importante perché l'incubo dà il tono a tutto il film. L'eroe vive questa avventura come un incubo reale. La conclusione è curiosa per la sua rapida brutalità.

André Bazin, *Jean Renoir*, a cura di Michele Bertolini, Mimesis, Milano 2012

The theme is that of solitude, which is one of the greatest preoccupations of our time. Men sickened by our mass-produced civilization are struggling more and more to escape from the crowd. Solitude is the richer for the fact that it does not exist. The void is peopled with ghosts, and they are ghosts from our past. They are very strong; strong enough to shape the present in their image... But a void offers no solid foothold. Realizing the fragility of the thing I was making, I tried to change the story while the film was being shot. The result was a confused scenario leading to a final work which I consider interesting, but which is too obscure for the general public. Nevertheless, Joan Bennett is more beautiful than ever in her ghostlike part, Charles Bickford is moving in his efforts to conquer the void, and the admirable Robert Ryan subtly enabled us to share in his suffering. Hanns Eisler had written a musical score stressing the theme of solitude in which he played counterpoint with his customary talent. To conclude, The Woman on the Beach was the sort of avant-garde film which would have found its niche a quarter of a century earlier, between Nosferatu the Vampire and Caligari... The failure of The Woman on the Beach marked the finish of my Hollywood adventure. I never made another film in an American studio. It was not only that particular failure that was held against me. Darryl Zanuck, who knew something about directors, summed up my case to a group of film-people. "Renoir", he said, "has a lot of talent, but he's not one of us". Jean Renoir, *My Life and My Films*, Atheneum, New York 1974

It is a strange film, stubborn, sincere, elusive, obscure. Renoir says that he wanted to portray pure sexual attraction, but between which characters? The sensuality is there certainly, but it goes from one character to another like a mysterious ball of fire. We don't know exactly where it is. The nightmare is curiously done. It is difficult to tell how much of it is just a typical Hollywood nightmare

and how much consists of images really conceived by Renoir. The question is important because the nightmare sets the tone for the film. The hero lives the adventure like a real nightmare.

The ending is curious for its rapid brutality.

André Bazin, Jean Renoir, *W.H. Allen*, London-New York 1974

CRY, THE BELOVED COUNTRY

Regno Unito, 1951 Regia: Zoltán Korda

■ T. it.: *Piangi mio amato paese*. Sog.: dal romanzo omonimo (1948) di Alan Paton. Scen.: Alan Paton, John Howard Lawson. F.: Robert Krasker. M.: David Eady. Scgf.: Wilfred Shingleton. Mus.: Raymond Gallois-Montbrun. Int.: Canada Lee (Stephen Kumalo), Charles Carson (James Jarvis), Sidney Poitier (reverendo Msimangu), Joyce Carey (signora Jarvis), Geoffrey Keen (padre Vincent), Vivien Clinton (Mary), Michael Goodliffe (Martens), Albertina Temba (signora Kumalo), Edric Connor (John Kumalo). Prod.: Zoltán Korda, Alexander Korda, Alan Paton per London Film Productions ■ DCP. D.: 95'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: StudioCanal ■ Restaurato in 4K nel 2023 da StudioCanal presso il laboratorio VDM France, a partire dal negativo originale nitrato con un'integrazione di alcune parti provenienti da un internegativo e da una copia invertibile / Restored in 4K in 2023 by StudioCanal at VDM France laboratory, using the original nitrate negative as well as portions of an internegative and a reversal print

Tra i grandi registi del cinema imperiale, Zoltán Korda fu sicuramente il più prolifico, avendo ritratto parti diverse dell'Impero britannico e loro popolazioni con quasi ossessiva costanza. Nigeria, India, Egitto, Sudan, Libia, Kenia, Sudafrica gli offrirono luoghi, genti e culture per affreschi storici più o meno fantastici. Sin dagli esordi Korda mostrò un rispetto paca-



Cry, the Beloved Country

tamente liberal-progressista per quelle culture altre, rispetto che portò con sé anche a Hollywood quando si dovette trasferire in America durante il secondo conflitto mondiale. [...]

Il film di Korda che segnò un'epoca per il cinema imperiale – e la sua fase liberaleggiante – fu *Cry, the Beloved Country* tratto dal romanzo omonimo di Alan Paton, autore della sceneggiatura in collaborazione con John Howard Lawson, e coproduttore del film insieme ai Korda. Zoltán Korda amò subito il progetto e decise che stavolta avrebbe evitato compromessi con le propensioni imperialistiche del fratello Alexander. [...] La realizzazione del film nel Sudafrica in pieno apartheid fu di per sé una grande sfida: bianchi e neri non potevano coabitare, i neri (nativi o stranieri che fossero) erano assoggettati a restrizioni nei movimenti e nel lavoro. Sidney Poitier e Canada Lee, per potere operare a fianco della troupe bianca, dovettero chiedere un permesso d'immigrazione temporanea come domestici di Korda...

Pur se decisamente sudafricano, e documento di una precisa realtà storica, il film sembra usare quella realtà per stigmatizzare segregazioni e conseguenti drastiche differenze di classe in generale, senza dimenticare che anche in molti degli Stati Uniti, nel 1951, erano ancora in vigore segregazioni urbane, nel sistema scolastico, nelle carriere, nei trasporti pubblici, nel diritto al voto. Indubbiamente denuncia anche i disastri a cui l'Impero ha condotto con le sue colonie e i suoi lasciti di valori razzisti e di soprusi economici. Armando Pajalich, *Il bianco, il nero, il colore. Cinema dell'Impero Britannico e delle sue ex-colonie 1929-1972*, Le lettere, Firenze 2008

Among the great directors of imperial cinema, Zoltán Korda was undoubtedly the most prolific, having repeatedly and almost obsessively depicted different parts of the British Empire and their populations. Nigeria, India, Egypt, Sudan, Libya, Kenya and South Africa provided places, peoples and cultures for his more

or less fantastical historical frescoes. Ever since his debut, Korda displayed a quietly liberal and progressive respect for other cultures, a respect that he also brought to Hollywood when he had to relocate to America during the Second World War... The Zoltan Korda film which best encapsulates an entire era of imperial cinema – and its liberal phase – was Cry, the Beloved Country, based on the book of the same name by Alan Paton, the author of the screenplay together with John Howard Lawson, and co-producer together with the Kordas. Zoltan Korda immediately fell in love with the project and decided that this time he would avoid any compromise with the imperialistic inclinations of his brother, Alexander... Making the film in apartheid-era South Africa was itself an enormous challenge: blacks and whites could not cohabit, the blacks (be they native to the country, or foreigners) were subject to restrictions of movement and work. In order to work alongside the white cast and crew, Sidney Poitier and Canada Lee had to request a temporary immigration permit as Korda's domestic servants...

The film is unquestionably South African, and it documents a precise historical situation; however, it also uses that reality in order to stigmatise segregation and the resultant class distinctions in general, not forgetting the fact that in 1951, much of the United States was also subject to urban segregation in schools, workplaces, public transport and the right to vote. It undoubtedly also denounces both the disasters which the Empire brought upon its colonies and its legacy of racism and economic injustice. Armando Pajalich, Il bianco, il nero, il colore. Cinema dell'Impero Britannico e delle sue ex-colonie 1929-1972, Le lettere, Florence 2008

FEAR AND DESIRE

USA, 1953 Regia: Stanley Kubrick

■ T. it.: *Paura e desiderio*. Sog., Scen.: Howard Sackler. F., M.: Stanley Kubrick. Scgf.: Herbert Lebowitz. Mus.: Gerald



Fear and Desire

Fried. Int.: Frank Silvera (sergente Mac), Paul Mazursky (Sidney), Kenneth Harp (tenente Corby), Stephen Coit (Fletcher/capitano Peter), Virginia Leith (la ragazza), David Allen (voce narrante). Prod.: Stanley Kubrick ■ DCP. D.: 72'. Bn. Versione inglese / English version

■ Da: Kino Lorber ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Kino Lorber in collaborazione con Library of Congress, a partire dal negativo originale 35mm e dal controtipo positivo di prima generazione 35mm / Restored in 4K in 2023 by Kino Lorber in collaboration with Library of Congress, from the 35mm original cut negative and the 35mm fine grain master

In questo dramma esistenziale – che dà la sensazione di essere un sogno lucido più che un film di guerra convenzionale – quattro soldati riprendono conoscenza dopo un atterraggio di fortuna nel mezzo di una foresta in territorio nemico. Mentre avanzano alla cieca nel tentativo di tornare al loro battaglione, attaccano una baracca occupata da soldati avversari e poi catturano una contadina (Virginia Leith) tormentata dai deliri del giovane soldato squilibrato che ha il compito di farle la guardia (Paul Mazursky). Ormai vicini alla libertà, scoprono un avamposto di ufficiali nemici e devono

decidere se tentare di superarli furtivamente o inscenare un violento scontro con i propri sosia.

Kubrick fu ferito dalle reazioni negative del pubblico alla prima uscita di *Fear and Desire* e decise subito di attenuare gli aspetti filosofici del film. Fissando uno schema destinato a ripetersi lungo tutta la sua carriera, ritirò il film dalle sale e fece ulteriori tagli, eliminando circa nove minuti di materiale (più o meno il 12% della lunghezza complessiva del film). In seguito a questi interventi *Fear and Desire* divenne meno un'esperienza metafisica e più un convenzionale film di guerra.

Per decenni tutto ciò che restava di *Fear and Desire* fu la versione di 62 minuti, che un Kubrick ancora insoddisfatto non volle mai più rimettere in circolazione e che Kino Lorber ha distribuito nel 2012. Di recente la Library of Congress è entrata in possesso di un 35mm del montaggio originale di 70 minuti: era la versione mostrata alla Mostra di Venezia il 18 agosto 1952 con il titolo *Shape of Fear* e mai più proiettata da quando fu ritirata dalle sale, nel 1953. Adesso, sette decenni dopo, il pubblico può finalmente vedere la versione originale del film e assistere al primo impacciato manifestarsi del genio cinematografico di uno Stanley Kubrick ventitreenne.

Bret Wood

In this existential drama – which has the feeling of a waking dream rather than a conventional war film – four soldiers return to their senses after crash-landing in a forest behind enemy lines. Blindly navigating their way back to their unit, they attack an isolated cabin occupied by enemy soldiers, then apprehend a peasant woman (Virginia Leith) who is tormented by the deranged young soldier assigned to guard her (Paul Mazursky). On the verge of freedom, they discover an outpost of enemy officers, and must decide whether to slip silently past or stage a violent confrontation with their doppelgängers.

Upon the initial release of Fear and Desire, Kubrick was stung by negative audience reactions and immediately decided to tone down the philosophical aspects of the film. In a pattern repeated throughout his career, he pulled the film from release and made additional cuts, removing approximately nine minutes of material (about 12% of the film's total length). These edits made Fear and Desire less of a metaphysical experience and more of a conventional war picture.

For decades, the 62 minute version was all that existed of Fear and Desire, which a still dissatisfied Kubrick withheld from release throughout his lifetime, and which Kino Lorber released in

2012. Recently, the Library of Congress came into possession of a 35mm element of the original 70 minute cut, which was the version shown at the Venice Film Festival on 18 August 1952, under the title Shape of Fear, and which has not been seen since its interrupted theatrical run in 1953. Now, seven decades later, audiences can finally see Fear and Desire as it was first released and witness the first awkward blossoming of a 23-year-old Stanley Kubrick's cinematic genius.

Bret Wood

FROM HERE TO ETERNITY

USA, 1953 Regia: Fred Zinnemann

■ T. it.: *Da qui all'eternità*. Sog.: dal romanzo omonimo (1951) di James Jones. Scen.: Daniel Taradash. F.: Burnett Guffey. M.: William A. Lyon. Scgf.: Cary Odell, Frank Tuttle. Mus.: Morris Stoloff. Int.: Burt Lancaster (sergente Milton Warden), Montgomery Clift (Robert E. Lee Prewitt), Deborah Kerr (Karen Holmes), Donna Reed (Alma/Lorene), Frank Sinatra (Angelo Maggio), Philip Ober (capitano Dana Holmes), Mickey Shaughnessy (sergente Leva), Harry Bellaver (Mazzioli), Ernest Borgnine (sergente 'Fatso' Judson), Jack Warden (caporale Buckley). Prod.: Buddy Adler per Columbia Pictures Corp. ■ DCP. D.: 118'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K da Sony Pictures Entertainment presso il laboratorio Cineric, a partire dal controtipo positivo originale 35mm del 1934 e da una bobina del negativo originale 35mm. Restauro sonoro effettuato presso il laboratorio Deluxe Audio Services. Grading completato presso il laboratorio Motion Picture Imaging da Sheri Eisenberg. Restauro supervisionato da Grover Crisp / *Restored in 4K by Sony Pictures Entertainment at Cineric laboratory, from the original 1954 35mm fine grain master and one reel from the 35mm original negative. Audio restoration at*

Deluxe Audio Services. Colour grading completed at Motion Picture Imaging by Sheri Eisenberg. Restoration supervised by Grover Crisp

Se questo film lontano nel tempo, ancorato a inquietudini e retoriche della sua epoca, mantiene una sua ragione interna ancora nitida e toccante, è in virtù d'un paradosso. Al centro c'è un giovane uomo, solo sulla terra, solo nella corte quadrata d'una base militare, un uomo che non vuole combattere, e per non combattere sfida lusinghe, minacce, provocazioni e scherno. Quello stesso uomo morirà, infine, nel tentativo di raggiungere il proprio posto di combattimento, che considera il suo unico posto nel mondo. Combattere vuol dire due cose, entrambe legate a potenti tradizioni americane: salire sul ring, ciò che il soldato semplice Prewitt non vuole fare più, perché anche lui, come l'anno prima il John Wayne di *Un uomo tranquillo*, è stato colpevole involontario d'un tragico evento; e combattere la Guerra Giusta, quella che le bombe sganciate su Pearl Harbor nell'ultima sequenza rendono un imperativo morale, quella che per tanto o troppo tempo fornirà sicuro ancoraggio all'interrogazione americana (senza punto interrogativo) *why we fight*.

Montgomery Clift, escluso dai premi in un film che vincerà molti Oscar, di quest'uomo sa trasmettere la tensione inesplosa, la determinazione disarmata, la lieve ottusità, i sentimenti bloccati, e ne fa una figura di misteriosa densità esistenziale. Tutt'intorno c'è un film con più tinte forti che sfumature, una sceneggiatura ritagliata con qualche rigidità dal popolare romanzo di James Jones; c'è, per dirla con un appassionato e ironico esegeta del film bellico come Claudio G. Fava, "il sapore tetro, provinciale e addormentato di quello che si sarebbe poi chiamato 'il vecchio esercito'", un attimo prima dell'apocalisse: e dunque il buonumore sacrificale del soldatino Frank Sinatra, e dunque la relazione torrida e



From Here to Eternity

sbrigativa tra il magnifico sergente maggiore Burt Lancaster (da *Sergeant York* e *Iwo Jima*, sono i sergenti, nel cinema americano, quelli che la guerra sanno farla davvero) e una Deborah Kerr dolentissima e sensualissima, entrambi i cliché portati con sicura eleganza.

Il restauro conferma quel che il ricordo collettivo di solito rivede nel segno dell'amplificazione: quella gran scena dei corpi avvinghiati, lei sopra di lui, tra la sabbia e le onde hawaiane, dura solo un secondo.

Paola Cristalli

*If this film, so distant in time and so rooted in the anxieties and rhetoric of its era, retains its own neat and touching internal logic, it is due to a paradox. At the centre is a young man, alone on the Earth, alone in the square courtyard of a military base, a man who does not want to fight and, in order not to fight, faces up to threats, provocation, flattery and derision. This same man will ultimately die in an attempt to reach his fighting position, which he considers his only place in the world. To fight means two things here, both linked to powerful American traditions: stepping into the ring, which is what Private Prewitt no longer wants to do because, like John Wayne in *The Quiet Man* the year before, he's been involuntarily responsible for a tragic event; and fighting the *Just War*, the one that the bombs dropped on Pearl Harbor in the final sequence make a moral imperative, the one that for too long will provide a secure anchor for the American interrogation (with no question mark) of why we fight.*

Although he was overlooked in a film which won many Oscars, Montgomery Clift wonderfully conveys this man's unreleased tension, disarming determination, slight obtuseness and emotional blockage, turning him into a character of profound existential mystery. All around him there are more strong colours than nuance, and a screenplay crafted with some rigidity from the popular novel by James Jones. There is, to use the

*words of as passionate and ironic an analyst of the war film as the Italian critic Claudio G. Fava, "all the grim, provincial and drowsy atmosphere of what they used to call 'the old army'", just a moment before the apocalypse. Thus, we have the sacrificial sub-plot played by a skinny, high-spirited Frank Sinatra, and the torrid, brisk relationship between the magnificent sergeant major Burt Lancaster (from *Sergeant York* and *Iwo Jima* – it is the sergeants who really know how to wage war in American cinema) and the very sensual, very sorrowful Deborah Kerr, both clichés embodied with confident elegance.*

The restoration establishes (once again) what our memory usually recollects in an amplified way: that the great scene of two bodies clinging to one another, her on top, between the Hawaiian sand and waves, actually only lasts for a second.

Paola Cristalli

ROMAN HOLIDAY

USA, 1953 Regia: William Wyler

■ T. it.: *Vacanze romane*. Sog.: Jan McLelland Hunter. Scen.: Jan McLelland Hunter, John Dighton, Dalton Trumbo. F.: Frank F. Planer, Henri Alekan. M.: Robert Swink. Scgf.: Hal Pereira, Walter Tyler. Mus.: Georges Auric. Int.: Gregory Peck (Joe Bradley), Audrey Hepburn (Ann), Eddie Albert (Irving Radovich), Hartley Power (Mr. Hennessy), Harcourt Williams (l'ambasciatore), Margaret Rawlings (contessa Vereberg), Tullio Carminati (generale Provno), Paolo Carlini (Mario Delani). Prod.: William Wyler per Paramount ■ DCP. D.: 119'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Paramount per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K da Paramount Pictures Archive presso il laboratorio Technicolor, a partire da un duplicato negativo 35mm / Restored in 4K by Paramount Pictures Archive at Technicolor laboratory, from a 35mm dupe negative

Tra le nuove ragazze che popolano la commedia romantica anni Cinquanta, la protagonista di *Roman Holiday* si fa strada per l'impatto d'una fotogenia fiabesca, d'una quasi sovranaturale eleganza, d'un viso che Roland Barthes definirà "événement". Il film nasce da una scommessa divistica e da un calcolo di studio. Deve essere una coproduzione, come accade con frequenza nella Hollywood postbellica: i mercati europei hanno riaperto le porte e l'immissione di titoli americani nuovi e vecchi è stata esuberante, condizionata dalla clausola per cui parte dei profitti dovrà essere reinvestito nell'industria cinematografica locale. Roma, anche per via di un'eco internazionale di neorealismo, è un set ideale. A scrivere una storia che deve coniugare struttura di favola e senso dei tempi nuovi viene chiamato il *blacklisted* Dalton Trumbo, cui fa da prestanome l'amico Ian McLellan Hunter.

William Wyler pare felice di concedere alla sua *runaway princess* la pur provvisoria allegria che aveva dovuto negare alla jamesiana *Ereditiera* e alla dreiseriana *Carrie*, nei mesti capolavori del 1949 e 1952: disegna una città fatta di scale e profondità luminose, organizza l'intero film come una lunga panoramica circolare che attraverso lo spettacolo di Roma conduce al punto di partenza e alla fine del sogno. Intanto Audrey Hepburn sarà precipitata nel cinema italiano, tra barbieri galanti e corse in Vespa, voci che sembrano uscite da *Poveri ma belli*, bar frequentati da ragazze vistose e giornalisti stranieri in una tutt'altro che irrilevante anticipazione felliniana – d'altra parte, per dare spessore e colore locale, la produzione fa riscrivere certi dialoghi a Flaiano e Suso Cecchi d'Amico (immensa e durevole sarà la ricaduta sull'immaginario turistico). Tanto scenario è quinta di un amore che arriva, procede in crescendo tra contrappunti umoristici, non può compiersi, illanguidirà in ricordo.

Sono gli anni Cinquanta, tra Hollywood e Cupolone, l'innocenza re-



Sul set di *Roman Holiday*

sterà immacolata. Ma è la commedia di un'educazione sentimentale, e la sera della sua giornata romana trova questa ragazza trasformata da silhouette in soggetto, cosciente del proprio desiderio. E così quel sommo finale d'addio, tutto in sottrazione drammatica, continua a sembrarci non meno struggente, a suo modo, del finale di *Casablanca*.

Paola Cristalli

Amongst the new girls of 1950s romantic comedies, the heroine of Roman Holiday makes her way through a fairy-

tale, photogenic, almost supernatural elegance with a face that Roland Barthes would later define as an "event". The film was the result of the studio's commercial calculations and its betting on a potential star. It was to be a co-production, as was often the case in postwar Hollywood; European markets had reopened their doors and the consequent flood of American films, both new and old, was contingent upon the stipulation that a part of the profits had to be reinvested in the local film industry. Rome was an ideal location, partly thanks to neorealism's international echo. The blacklisted

Dalton Trumbo was hired to write the story, which had to combine a fairy-tale structure with modern sensibility (credit was necessarily assigned to his friend Ian McLellan Hunter).

William Wyler appears happy to grant this runaway princess the albeit fleeting happiness which he had to deny the ladies of his Henry James and Theodore Dreiser adaptations, in grim masterpieces The Heiress (1949) and Carrie (1952). He portrays a city of steps and blazing sunlight, designing the whole film as one long, circular panorama around the great beauties of Rome, finally re-

turning to the point where it all began and to the end of the dream. But in the meantime, Audrey Hepburn is dropped into the midst of Italian cinema, all romantic barbers and Vespa rides, voices that sound like they come from Poveri ma belli, and bars frequented by gaudy girls and foreign journalists in a not irrelevant anticipation of Fellini (to add depth and a local flavour, the producers hired Flaiano and Suso Cecchi d'Amico to rewrite some of the dialogue). The impact on the tourist imagination will be both substantial and long-lasting. Such glorious scenery provides the backdrop for a love affair that comes along, blooms in a long day of humorous and sentimental counterpoints, is not here to stay, will fade into memory.

We're in the 1950s between Hollywood and the Cupolone and innocence will remain immaculate. But this is the comedy of a sentimental education so, by the end of her Roman holiday, this girl will have been transformed from mere silhouette into a subject, aware of her own desires. That's why that subdued, underplayed final goodbye still comes across as no less moving, in its own way, than the ending of Casablanca.

Paola Cristalli



I, THE JURY (3D)

USA, 1953 Regia: Harry Essex

■ T. it.: *La mia legge*. Sog.: dal romanzo omonimo (1947) di Mickey Spillane. Scen.: Harry Essex. F.: John Alton. M.: Frederick Y. Smith. Scgf.: Wiard B. Ihnen. Mus.: Franz Waxman. Int.: Biff Elliot (Mike Hammer), Preston Foster (capitano Pat Chambers), Peggie Castle (Charlotte Manning), Margaret Sheridan (Velda), Alan Reed (George Kalecki), Mary Anderson (Eileen Vickers/Mary Wright), Tom Powers (Miller), Robert Cunningham (John Hansen/Hal Kines), Tani Seitz (Esther Bellamy), Dran Seitz (Mary Bellamy). Prod.: Victor Saville per Parklane Pictures, Inc. ■ DCP. D.: 87'. Bn. Versione inglese / *English version*

I, the Jury

■ Da: UCLA Film & Television Archive per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K nel 2021 da UCLA Film & Television Archive in collaborazione con P.K.L. Pictures Limited presso i laboratori Roundabout Entertainment e UCLA Digital Film Lab and Audio Mechanics, a partire dai negativi originali occhio sinistro (privo di due bobine) e occhio destro. Un controtipo positivo è stato utilizzato per integrare le due bobine mancanti occhio sinistro e per il restauro del suono. Con il sostegno di Connie Elliott. Un ringraziamento speciale a Nick

Varley, The Harvard Film Archive e The Packard Humanities Institute / *Restored in 4K in 2021 by UCLA Film & Television Archive in collaboration with P.K.L. Pictures at Roundabout Entertainment and The UCLA Digital Film Lab and Audio Mechanics laboratories, from the original picture negative left (missing two reels) and right eye, the fine grain for two reels of the left eye and as a track source. Funding provided by Connie Elliott. Special thanks to Nick Varley, The Harvard Film Archive and The Packard Humanities Institute*

Mickey Spillane non amava i film che il produttore britannico Victor Saville aveva tratto negli anni Cinquanta dai bestseller dello scrittore *hard-boiled*... Sebbene considerasse Biff Elliot un amico, non gli piacque neanche *I, the Jury*. Trovava Elliot troppo piccolo ma si lamentò soprattutto della sceneggiatura, non gli piaceva che la famosa automatica calibro 45 di Mike Hammer fosse sostituita con un revolver e l'idea che Hammer potesse essere messo fuori combattimento con una gruccia lo faceva urlare...

Nel 1999 Mickey e io fummo invitati a Londra, dove il National Film Theater proiettava il mio documentario *Mike Hammer's Mickey Spillane* nell'ambito di una retrospettiva di film tratti dai suoi romanzi. Mickey non si prese la briga di andare alle proiezioni, a parte quella del mio film. Ma io non vedevo l'ora di assistere a una rara proiezione in 3D di *I, the Jury*.

Il film mi era sempre piaciuto e nel corso degli anni ne avevo vantato i meriti (e quelli di *Kiss Me Deadly*) a Mickey. Tra tutti i film di Saville era quello che meglio sembrava cogliere l'atmosfera e il sapore dei romanzi; era divertente, tosto e sexy, i dialoghi erano scoppiettanti. Ciò che aveva deluso gli spettatori all'epoca rimane deludente; gli aspetti più esplicitamente sessuali della trama (una scuola di ballo può essere un bordello ma anche no, vari personaggi possono essere o non essere omosessuali) divennero incoerenti a causa di problemi di censura, e nel famoso spogliarello finale la bella Peggie Castle si limitava a togliersi le scarpe!

Ma Elliot era un Mike Hammer fantastico – una testa calda, un istintivo che sapeva essere tanto duro quanto sensibile. Il fatto che fosse un po' più piccolo del Mike Hammer immaginato dai lettori lo fa semmai sembrare meno prepotente. Si batte intensamente e ama intensamente, e forse non è sveglio come la maggior parte degli investigatori privati dei film, ma questo gli conferisce una piacevole

qualità da uomo qualunque. Peccato che Elliot, che sullo schermo aveva una presenza simile a quella di James Caan, non sia stato lanciato meglio dal film.

La rivelazione di quella proiezione fu però il 3D. Visto 'piatto' alla tv, *I, the Jury* non ha molto del film in 3D, essendo pochi i casi in cui oggetti e persone escono dallo schermo. Ma la proiezione in 3D rivela la maestria del geniale John Alton nel creare profondità, portando lo spettatore dentro le immagini. Uno dei pochi polizieschi in 3D, *I, the Jury* è da questo punto di vista un gioiello misconosciuto.

Max Allan Collins, *I, the Jury. Noir in 3-D*, "Classic Images", n. 395, maggio 2008

Mickey Spillane was not a fan of the films British producer Victor Saville fashioned in the 1950s from the mystery writer's bestsellers... Though he counted Biff Elliot a friend, Spillane also disliked I, the Jury. He thought Elliot was too small, though his chief complaints were with the script and such details as Mike Hammer's trademark .45 automatic being traded in for a revolver, and he howled about Hammer getting knocked out with a coat hanger...

In 1999, Mickey and I were invited to London where the National Film Theater was showing my documentary, Mike Hammer's Mickey Spillane, as part of a retrospective of Spillane films. Mickey did not bother to attend any of the screenings except my documentary. But I was eager to attend a rare 3D screening of I, the Jury.

I'd always liked the film and had argued its merits (and those of Kiss Me Deadly) to Mickey over the years. Of all the Saville films, I, the Jury seemed to catch best the look and flavor of the novels; it was fun and tough and sexy, and the dialogue had crackle. What had disappointed moviegoers at the time remains disappointing; the most overtly sexual aspects of the plot (a dance studio may or may not be a brothel, several characters may or may not be homosexu-

al) became incoherent due to censorship issues, and the famous striptease finale reduced lovely Peggie Castle's disrobing to taking off her shoes!

But Elliot himself was a terrific Mike Hammer – an emotional hothead who could be as tough as he was tender. That he was a little smaller than readers might have imagined Hammer only makes him seem less a bully. He fights hard and loves hard, and may not be as smart as most movie private eyes, which gives him a nice everyman quality. It's a shame Elliot, with a screen presence similar to James Caan's, was not better launched by the film.

The revelation of the screening, however, was the 3D cinematography. Seen "flat" on TV, the film doesn't seem to be much of a 3D movie, with only a few instances of objects and people coming out of the screen. But the 3D screening revealed the brilliant John Alton's mastery at creating depth, bringing the viewer inside the images. As one of a small handful of 3D crime films, I, the Jury is an unacknowledged 3D gem.

Max Allan Collins, *I, the Jury. Noir in 3-D*, "Classic Images", n. 395, May 2008

AMORI DI MEZZO SECOLO

Italia, 1954 Regia: Glauco Pellegrini, Pietro Germi, Mario Chiari, Antonio Pietrangeli, Roberto Rossellini

■ Sog.: Carlo Infascelli. Scen.: Oreste Biancoli, Giuseppe Mangione, Vinicio Marinucci, Roberto Rossellini, Carlo Infascelli, Alessandro Continenza. F.: Tonino Delli Colli. M.: Dolores Tamburini, Rolando Benedetti. Scgf.: Mario Chiari. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Ep. *L'amore romantico*: Franco Interlenghi (Mario), Leonora Ruffo (Elena), Paola Borboni (Matilde), Carlo Ninchi (il padre di Elena), Luigi Tosi (conte Edoardo Savelli); Ep. *Guerra 1915-18*: Maria Pia Casilio (Carmela), Albino Cocco (Antonio), Lauro Gazzolo (il maestro); Ep. *Dopoguerra 1920*: Alberto Sordi (Alberto), Silvana



Amori di mezzo secolo

Pampanini (Susanna/Salomè), Giuseppe Porelli (Fosco D'Agata), Alba Arnova (Yvonne); Ep. *Napoli 1943*: Antonella Lualdi (Carla), Franco Pastorino (Renato), Ugo D'Alessio (Pasquale), Nello Ascoli (Raffaele); Ep. *Girandola 1910*: Lea Padovani (Isabella), Andrea Checchi (Gabriele), Umberto Melnati (Cocò), Carlo Campanini (Michelangelo). Prod.: Carlo Infascelli per Excelsa Film, Roma Film Produzione ■ DCP. D.: 94'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale ■ Restaurato in 4K nel 2023 da CSC - Cineteca Nazionale presso il laboratorio CSC Digital Lab, a partire da un positivo d'epoca / Restored in 4K in 2023 by CSC - Cineteca Nazionale at the CSC Digital Lab laboratory, from a vintage positive print

Oggi fa sorridere che un film come *Amori di mezzo secolo*, nel pericolante percorso dal set all'homevideo, ci sia giunto in una versione pesantemente deturpata per cause censorie. Già l'episodio che doveva essere finale (regia

di Domenico Paoella) fu eliminato e probabilmente subito distrutto; il resto, cinque episodi collegati da intermezzi, arrivò nei cinema in un ordine alterato a causa della mancata conclusione inizialmente prevista, e con il divieto ai meno che sedicenni. Nel 1978, per una possibile messa in onda tv, il film venne derubricato a "per tutti" perdendo però parecchie scene e tutti gli intermezzi.

La scoperta in Cineteca Nazionale di una copia d'epoca più lunga di ben diciotto minuti (probabilmente la versione mandata in sala nel 1954) consente ora di riscoprire, e anche di rivalutare, l'intera operazione. Mentre rimangono pressoché identici gli episodi di Glauco Pellegrini (un amore romantico d'inizio Novecento fra Leonora Ruffo e Franco Interlenghi ostacolati da una zia malvagia) e di Pietro Germi (Maria Pia Casilio che aspetta invano e incinta il marito partito per la Grande guerra), riguadagna scene e finale il buffo megasketch di Mario

Chiari, con Alberto Sordi fascista della prima ora che ritrova a Cinecittà l'antica fidanzata Silvana Pampanini, e soprattutto l'episodio ora collocato alla fine, una vorticoso girandola di corna ed equivoci con Lea Padovani e Carlo Campanini che Antonio Pietrangeli aveva avuto la sfrontatezza di ambientare nel mondo parlamentare (però del 1910).

Ritornano anche gli intermezzi giornalistico/musicali di Vinicio Marinucci. Ma il recupero più prezioso è anche il più breve: in questa versione restaurata, è finalmente completa l'ultima scena dell'episodio più pregiato, un Rossellini ambientato nella Napoli del 1943: l'agonia dei due amanti Antonella Lualdi e Franco Pastorino, colpiti dalle bombe angloamericane mentre si baciavano, si allunga di qualche secondo e di alcune parole ("Perché?... Amore... amore..."), sottolineando con disperato coraggio la lotta insensata fra guerra e amore.

Alberto Anile

Nowadays, it is amusing to think that a film like Amori di mezzo secolo, following a troubled journey from set to home video, has only reached us in an inferior version as a result of censorship. The episode directed by Domenico Paoella that should have ended the film was eliminated and probably immediately destroyed; the remaining five episodes and intermezzi were shown in a different order as a result of the removal of the original ending, while the film as a whole was forbidden for anyone under the age of sixteen. In 1978, the classification was reduced to "universal" for a planned TV broadcast, but only after the elimination of numerous scenes and the intermissions.

The discovery in the Cineteca Nazionale of a vintage copy that lasts 18 minutes longer (probably the version shown theatrically in 1954) now allows us to rediscover and re-evaluate the entire operation. Virtually unchanged are the episodes by Glauco Pellegrini (a romantic story set in the early 20th century



East of Eden

Film Foundation / Restored by Warner Bros. in collaboration with The Film Foundation

La grande intuizione di Kazan fu James Dean, un giovane attore che aveva interpretato il provocante ragazzo arabo nell'adattamento teatrale dell'*Immoralista* di André Gide ed era riuscito a sedurre non solo il protagonista ma anche la critica. Fu lo sceneggiatore Paul Osborn a proporre Dean, e dopo un breve colloquio Kazan fu certo che questo ragazzo era Cal. Steinbeck fu d'accordo, disse "eccome se lo è!" e la questione fu risolta. Robert Cornfield, in Elia Kazan, *Appunti di regia*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2011

Sentivo che il corpo di Dean era molto grafico... Addirittura camminava come un granchio, come se cercasse sempre di rannicchiarsi. Io me ne accorgevo, ma non è una cosa visibile nei primi piani. Comunque Dean era storpio dentro – non era come Brando. La gente li paragonava, ma non c'era nessuna somiglianza. Era un ragazzo molto, molto più malato, e Brando non è malato, è solo tormentato. Ma penso anche che ci sia qualcosa di speciale nel volto di Dean. È un volto così desolato e solo e strano. E ci sono momenti in cui uno si dice "Oh, Dio, ma è bellissimo – che spreco! Quanta bellezza perduta!".

Dean era quello che aveva il talento più naturale dopo Marlon. Ma gli mancava la tecnica; non aveva una formazione adeguata. Non era in grado di interpretare ruoli che non fossero nelle sue corde. Spesso azzecchava una scena istintivamente al primo colpo. A volte invece no e allora cominciavano i problemi. Non aveva neanche un'intelligenza di prim'ordine. Dirigerlo era gratificante perché coglieva sempre qualcosa dello spirito della gioventù che si considerava defraudata dalla generazione precedente. Ma c'era un elemento di autocommiserazione e lo trovavo seccante. C'era in lui una con-

about the love between Leonora Ruffo and Franco Interlenghi that is opposed by a wicked aunt) and by Pietro Germi (a pregnant Maria Pia Casilio waits in vain for the return of her husband from the First World War). The amusing mega-sketch by Mario Chiari, that features Alberto Sordi as an early Fascist who rediscovers his old fiancée (Silvana Pampanini) at Cinecittà, regains various scenes and a new ending. The same is true of the episode that was ultimately placed last, a lively whirl of infidelities and misunderstandings starring Lea Padovani and Carlo Campanini, which Antonio Pietrangeli had the audacity to set in the Parliament (albeit in 1910).

The musical/journalistic intermezzi by Vinicio Marinucci also return. However, the most significant rediscovery is also the shortest; in this restored version, the final scene of the most distinguished episode, set in Naples 1943, and directed by Rossellini, is finally complete. The agony of two lovers, Antonella Ludaldi and Franco Pastorino, hit by allied bombs while kissing, is extended by a

few seconds and a few words ("Why?... My love... my love..."), thus underlining with desperate courage, the senseless struggle between love and war.

Alberto Anile

EAST OF EDEN

USA, 1955 Regia: Elia Kazan

■ T. it.: *La valle dell'Eden*. Sog.: dal romanzo omonimo (1952) di John Steinbeck. Scen.: Paul Osborn. F.: Ted D. McCord. M.: Owen Marks. Scgf.: James Basevi, Malcolm Bert. Mus.: Leonard Rosenman. Int.: James Dean (Cal Trask), Julie Harris (Abra), Raymond Massey (Adam Trask), Burl Ives (sceriffo Sam), Richard Davalos (Aron Trask), Jo Van Fleet (Kate), Albert Dekker (Will Hamilton), Lois Smith (Anne), Harold Gordon (Gustav Albrecht). Prod.: Elia Kazan per Warner Bros. Pictures ■ DCP. D.: 118'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Warner Bros. ■ Restaurato da Warner Bros. in collaborazione con The

siderevole dose di innocenza, che però non si accompagnava alla forza o al coraggio ma all'odio e a una sorta di disperazione. La sua immaginazione era limitata, come quella di un bambino. Dirigerlo era come dirigere il cane Lassie; il regista somministrava una serie di premi e di minacce e ingaggiava con lui una partita psicologica. Bisognava coccolarlo e abbracciarlo oppure minacciare di abbandonarlo. Il suo attore preferito era Brando, e qui il solo termine possibile è adorazione. Quando Brando venne a far visita al set della *Valle dell'Eden* Jimmy era intimorito e quasi raggrinzito per il rispetto. Ma non sono d'accordo con quanti dissero che aveva preso in prestito i manierismi di Marlon; lui aveva già i suoi, ed erano più che sufficienti.

Elia Kazan, *Appunti di regia*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2011

Kazan's great casting hunch was James Dean, a young actor who had played the tantalizing Arab boy in a stage adaptation of André Gide's 'The Immoralist' and succeeded in seducing critics in addition to the play's protagonist. Screenwriter Paul Osborn suggested Dean, and after a brief interview, Kazan was sure this guy was Cal. Steinbeck agreed, "said he sure as hell was, and that was it". Robert Cornfield, in Elia Kazan, Kazan on Directing, Alfred A. Knopf, New York 2009

I felt that Dean's body was very graphic; it was almost writhing in pain sometimes [...]. He even walked like a crab, as if he were cringing all the time. I felt that, and that doesn't come across in close-up. Dean was a cripple, anyway, inside – he was not like Brando. People compared them, but there was no similarity. He was a far, far sicker kid, and Brando's not sick, he's just troubled. But I also think there was a value in Dean's face. His face is so desolate and lonely and strange. And there are moments in it when you say, "Oh, God, he's handsome – what's being lost here! What goodness is being lost here!"

Dean had the most natural talent after Marlon. But he lacked technique: he had no proper training. He could not play a part outside his range. He often hit a scene immediately and instinctively right. Sometimes he did not and then there would be problems. Nor was his intelligence of a high order. Directing him was gratifying because he always caught something of the spirit of the youth which considered itself disenfranchised by the preceding generation, their parts. But there was an element of self-pity here and I found this irksome. He had considerable innocence but not as an adjunct of strength or courage; but of hatred and a kind of despair. His imagination was limited; it was like a child's. To direct him was somewhat like directing Lassie the dog; the director dealt in a series of rewards and threats and played a psychological game with him. He had to be coddled and hugged or threatened with abandonment. His own favorite actor was Brando, and the only word possible here is hero-worship. When Brando came to visit my set of East of Eden, Jimmy was awestruck and nearly shriveled with respect. But I cannot concur in an impression that has some currency, that he fell into Marlon's mannerisms; he had his own and they were ample.

Elia Kazan, *Kazan on Directing*, Alfred A. Knopf, New York 2009

REVENGE OF THE CREATURE (3D)

USA, 1955 Regia: Jack Arnold

■ T. it.: *La vendetta del mostro*. Sog.: William Alland. Scen.: Martin Berkeley. F.: Charles S. Welbourne. M.: Paul Weatherwax. Scgf.: Alexander Golitzen, Alfred Sweeney. Mus.: William Lava, Herman Stein. Int.: John Agar (professor Clete Ferguson), Lori Nelson (Helen Dobson), John Bromfield (Joe Hayes), Nestor Paiva (Lucas), Grandon Rhodes (Jackson Foster), Dave Willock (Lou Gibson), Robert B. Williams (George

Johnson), Charles R. Cane (capitano della polizia), Brett Halsey (Pete), Clint Eastwood (Jennings). Prod.: William Alland per Universal-International Pictures Co. ■ DCP. D.: 82'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Universal Pictures per concessione di Park Circus ■ Restaurato nel 2018 da NBCUniversal StudioPost presso i laboratori NBCUniversal e 3-D Film Archive. Regolazioni di convergenza tra occhio sinistro e occhio destro e regolazioni di sincronizzazione realizzate da 3-D Film Archive a partire dal negativo originale (occhio destro) e da un controtipo positivo 35mm (occhio sinistro) / *Restored in 2018 by NBCUniversal StudioPost at NBCUniversal and 3-D Film Archive. Convergence adjustments between the left and right eye, and sync adjustments, done at 3-D Film Archive from the 35mm original cut negative (right eye) and a 35mm composite fine grain (left eye)*

Jack Arnold, ricordato soprattutto per *Radiazioni BX: distruzione uomo* (1957) e altri film di fantascienza, fu un regista brillante e versatile. *Delitto alla televisione* (1953), *La tragedia del Rio Grande* (1957) e *La pallottola senza nome* (1959) basterebbero già a dimostrare il talento di questa figura un po' trascurata che girò molti buoni film prima di dedicarsi completamente alla televisione a partire dal 1959. *Revenge of the Creature* fu chiaramente concepito come sequel per sfruttare il successo di *Il mostro della laguna nera* (1954), il film precedente di Arnold. Entrambi furono prodotti da William Alland, interessante personaggio che era stato attore, aiuto regista e collaboratore a vario titolo di Orson Welles tra il 1941 e il 1948, ma questo secondo episodio contava su interpreti di minor richiamo – John Agar e la sosia di Sandra Dee, Lori Nelson, invece di Richard Carlson e Julie Adams – e su una trama essenziale (concepita dallo stesso Alland). Questo a quanto pare non andò a detrimento il film, che fu un successo e al botteghino fece



Revenge of the Creature

ancora meglio delle prime avventure del Mostro, ora chiamato Gill Man (Uomo Branchia).

La riuscita è di certo dovuta alla precisissima e dinamica regia di Jack Arnold, ma anche al fatto che il Mostro, oltre a essere visivamente notevole, è molto interessante dal punto di vista psicologico. L'anfibio si rivela scandalosamente sessuato, chiaramente eterosessuale e forse anche monogamo, molto tenace e perfino geloso nella caccia all'oggetto dei suoi desideri. Rischia addirittura la vita camminando fuori dall'acqua con Lori Nelson tra le braccia: può infatti sopravvivere solo brevemente all'asciutto, ma non può rischiare che la giovane anneghi. Ciò rende la sua avventura non solo minacciosa ma anche drammatica e financo patetica, e suscita negli spettatori una bizzarra compassione per questo precursore evolutivo dell'uomo: possiamo capirne e perfino dividerne i sentimenti pur trovandolo orrendo, violento e pericolosamente irrazionale.

Miguel Mariás

Jack Arnold, best remembered for The Incredible Shrinking Man (1957) and several other Sci-Fi films, not only excelled in that field but also in several other genres. The Glass Web (1953), Man in the Shadow (1957) and No Name on the Bullet (1959) would seem evidence enough of the talent of this rather neglected filmmaker who made a lot of good movies before moving into television in 1959. Revenge of the Creature was clearly conceived as a commercial sequel to cash in on the success of The Creature from the Black Lagoon (1954), the previous Arnold movie. Both were produced by William Alland, an interesting producer who had played actor, assistant, and had some other odd jobs for Orson Welles between 1941 and 1948. However, this second episode has lesser actors – John Agar and Sandra Dee lookalike Lori Nelson instead of Richard Carlson and Julie Adams – and a minimal plot (concocted by Alland himself), which seemingly did not harm the pic-

ture. It was a hit and did even better at the box office than the first adventures of the Creature, now called the Gill Man.

Part of the success is, no doubt, due to Jack Arnold's very precise and dynamic direction, but beyond that, the Creature is not only visually impressive but also psychologically very interesting. This partly amphibious monster seems shockingly sexed, clearly heterosexual, perhaps even monogamous, very obstinate and even jealous in the pursuit of his desired paramour. He goes so far as to risk his own survival, walking on the earth with Lori Nelson in his arms: he can only endure a short time out of water, but she would drown in it. This makes his adventure not only threatening, but also dramatic and even pathetic. And that encourages the audience to feel some strange sort of sympathy for this evolutionary forerunner of man, whose feelings we can understand and even share while finding him hideous, violent and dangerously irrational.

Miguel Mariás

BIRUMA NO TATEGOTO

Giappone, 1956 Regia: Kon Ichikawa

■ T. it.: *L'arpa birmana*. T. int.: *The Burmese Harp*. Sog.: dal racconto omonimo (1948) di Michio Takeyama. Scen.: Natto Wada. F.: Minoru Yokoyama. M.: Masanori Tsujii. Scgf.: Takashi Matsuyama. Mus.: Akira Ifukube. Int.: Shoji Yasui (Mizushima), Rentaro Mikuni (capitano Inoue), Tatsuya Miyashi (comandante della fortezza), Yunosuke Ito (capo villaggio), Taketoshi Naito (Kobayashi), Jun Hamamura (Ito), Shunji Kasuga (Maki), Akira Nishimura (Baba), Hiroshi Tsuchikata (Okada), Tanie Kitabayashi (la vecchietta). Prod.: Masayuki Takaki

■ DCP. D.: 116'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *Japanese version with English subtitles* ■ Da: Nikkatsu Corporation ■ Restaurato nel 2022 da Nikkatsu Corporation e The Japan Foundation presso il laboratorio Imagica Entertainment Media Services, Inc., a

partire da due master positivi 35mm conservati presso Nikkatsu Corporation. Con la supervisione di Kon Pro, Inc. e Chizuko Osada / *Restored in 2022 by Nikkatsu Corporation and The Japan Foundation at Imagica Entertainment Media Services, Inc. laboratory, from two 35mm master positives preserved by Nikkatsu Corporation. With Kon Pro Inc. and Chizuko Osada's supervision*

Birmania 1945. Alla fine della guerra una pattuglia di soldati giapponesi si arrende al nemico ed è internata in un campo angloindiano. Mizushima, uno dei soldati della pattuglia, si offre volontario per raggiungere una postazione militare nipponica [...]. Il tentativo di indurli alla resa si rivela vano e, nel massacro che ne segue, Mizushima viene gravemente ferito. I suoi compagni lo credono morto, ma l'uomo si è invece salvato grazie alle cure di un prete buddista. Presa coscienza dell'orrore della guerra, e fattosi a sua volta monaco, Mizushima decide di non unirsi ai suoi commilitoni per fare ritorno in patria. [...]

Costruito saldamente intorno al proprio protagonista, *Biruma no tategoto*, primo film di Kon Ichikawa conosciuto in Occidente, vuole essere la rappresentazione dell'essenza della condizione umana di fronte agli orrori della guerra. Il film contrappone la figura di Mizushima sia a quella dei soldati che rifiutano di arrendersi, sia a quella dei suoi commilitoni che fanno ritorno in patria. Dei primi sono condannati valori e principi (come quelli relativi alla fedeltà all'imperatore e alla sua presunta origine divina) che non hanno più, se mai hanno avuto, ragione d'essere; ai secondi, invece, è rimproverata la facilità con cui sono pronti a dimenticare gli orrori della guerra per ricominciare una vita da cui il passato appare cancellato con un colpo di spugna. Il senso della scelta di Mizushima, della sua missione di carità, della sua volontà di non dimenticare è affidato soprattutto alla lunga lettera scritta al capitano Inoue e che



Biruma no tategoto

questi, a sua volta, legge ai propri uomini, mentre stanno facendo ritorno a casa per nave. In questo modo il film esplicita la sua dimensione pedagogica – comune anche al romanzo che lo ha ispirato, diffuso in Giappone soprattutto in ambito scolastico – contribuendo a rafforzare quell'immagine di manifesto contro la guerra che ne ha decretato una fama internazionale nel corso degli anni Cinquanta [...].

La natura contemplativa del film, fatto di lunghi piani che indugiano sugli orrori della guerra e di un bianco e nero che alterna squarci di luce a momenti di oscura ombrosità, trova spesso espressione anche nei silenzi che accompagnano alcune delle immagini più atroci [...]. Nel 1985 Ichikawa ha realizzato un remake a colori di *Biruma no tategoto* con lo stesso titolo. Dario Tomasi, in *Enciclopedia del cinema. Dizionario critico dei film*, Treccani, Roma 2004

Myanmar, 1945. At the end of the war, a platoon of Japanese soldiers surrenders to the enemy and is interned in an Anglo-Indian prisoner-of-war camp.

Mizushima, one of the soldiers in the platoon, volunteers to participate in a mission to reach a Japanese military post... All attempts to persuade them to give up prove vain and Mizushima is gravely wounded in the subsequent massacre. His comrades believe he is dead, but he actually survives thanks to the ministrations of a Buddhist priest. Now conscious of the horrors of war and having also become a monk, Mizushima decides not to re-join his fellow soldiers as they return to their homeland...

Carefully constructed around its protagonist, Biruma no tategoto, the first of Kon Ichikawa's films to be known in the west, is an attempt to represent the essential human condition when facing the horrors of war. The film juxtaposes the character of Mizushima both with the soldiers who refuse to surrender, and those who return home. The film condemns the values and principles of the former (such as loyalty to the emperor and the belief in his divinity), which no longer have a reason to exist, if they ever did, but it also admonishes the second for the ease with which they forget the horrors of war to return to a life that ap-

pears to have simply forgotten the past. The meaning of Mizushima's choice, his mission of compassion and his desire not to forget, is conveyed above all in the long letter he writes to Captain Inoue and that the latter subsequently reads to his own men while they are returning home by ship. In this way, the film reveals its pedagogic intent – shared with the novel on which it is based, which is widely read in Japan, above all in schools – confirming its status as an anti-war manifesto, which made it famous around the world in the 1950s...

The contemplative nature of the film, which is composed of long takes that dwell on the horrors of war and black-and-white cinematography that alternates shafts of light with moments of obscure shadow, also finds expression in the silence that frequently accompanies its most horrific images... In 1985, Ichikawa made a colour remake under the same title, Biruma no tategoto.

Dario Tomasi, in *Enciclopedia del cinema. Dizionario critico dei film*, Treccani, Roma 2004

IL FERROVIERE

Italia, 1956 Regia: Pietro Germi

- T. int.: *The Railroad Man*. Sog.: Alfredo Giannetti. Scen.: Pietro Germi, Alfredo Giannetti, Luciano Vincenzoni. F.: Leonida Barboni. M.: Dolores Tamburini. Mus.: Carlo Rustichelli. Scgf.: Carlo Egidi. Int.: Pietro Germi (Andrea Marcocci), Luisa Della Noce (Sara, moglie di Andrea), Sylva Koscina (Giulia), Saro Urzi (Gigi Liverani), Carlo Giuffrè (Renato Borghi), Renato Speziali (Marcello Marcocci), Edoardo Nevola (Sandrino Marcocci), Antonio Acqua, Mirella Fedeli, Franco Fantasia. Prod.: Carlo Ponti per Carlo Ponti Cinematografica, Excelsa Film ■ DCP. D.: 116'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna
- Restaurato in 4K nel 2023 dalla Cineteca di Bologna in collaborazione con Surf Film presso il laboratorio L'Immagine

Ritrovata, a partire dai negativi scena e colonna sonora originali. Con il sostegno di Ministero della Cultura e il contributo di "A Season of Classic Films", un'iniziativa di ACE - Associations des Cinémathèques Européennes all'interno del programma Europa Creativa MEDIA / Restored in 4K in 2023 by Cineteca di Bologna in collaboration with Surf Film at L'Immagine Ritrovata laboratory. Funding provided by Ministero della Cultura with an additional contribution of "A Season of Classic Films", an initiative of ACE - Association des Cinémathèques Européennes, supported by the EU Creative Europe MEDIA programme

Tutta l'opera di Germi, regista scomodo, antifascista, anticomunista, spesso arrogante e sanguigno, è stata travisata dalla critica dell'epoca, molto spiazzata anche da *Il ferroviere*. Germi veniva da una serie di insuccessi commerciali e alla ricerca di nuovi soggetti fu conquistato dal racconto inedito di un giovane sceneggiatore comunista, Alfredo Giannetti, che aveva come protagonista un operaio e la sua famiglia. Il produttore, Carlo Ponti, non credeva nel progetto e anche per rallentarne la realizzazione propose, per la parte del protagonista, nomi impossibili come quelli di Spencer Tracy e Broderick Crawford. Fu Giannetti a intuire che Germi avrebbe voluto e potuto interpretare il ruolo principale e fu lui a dirigerlo nei provini che convinsero Ponti.

Con i suoi Nastri d'argento al regista e al produttore, *Il ferroviere* fu un grande successo, nei piccoli centri ancor più che nelle grandi città. Il pubblico fu colpito dalla sincerità dell'opera, specchio dell'Italia dell'epoca: una Roma in costruzione dove i palazzi rubano spazio al gioco dei bambini, paghe che non bastano, scioperi, crumiri, dirigenti sindacali che non ascoltano, una società dove l'unica salvezza è nel senso di appartenenza a un mondo antico, popolare, capace, con il proprio affetto e le proprie radici, di dare la forza per affrontare i drammi della vita. [...]



Sul set di *Il ferroviere*

Opera corale sul tempo che passa, il film doveva intitolarsi *Un giorno e tutti i giorni* perché racconta "lo scorrere lento della vita, il senso amaro, tenero, drammatico e dolce della vita". È probabilmente il film più musicale del cinema italiano, con una colonna sonora di Carlo Rustichelli che sorregge l'onda emotiva degli avvenimenti. Germi fa un uso sistematico delle ellissi e sfrutta ritmicamente due punti di vista narrativi, quello di Sandrino, che addolcisce la durezza degli avvenimenti, e quello del narratore che invece li drammatizza. La grandezza del film sta nel fatto che Germi, raccontando i cambiamenti italiani, facendo i conti con la tradizione neorealista, mette in scena una storia universale.

Gian Luca Farinelli, in *Enciclopedia del Cinema*, Treccani, Roma 2004

Germi was a troublesome director – anti-fascist, anti-communist, often arrogant and hot tempered – and his entire oeuvre was misinterpreted by the critics of the time who were also wrong-footed by Il ferroviere. Germi had just made a series of commercial failures and he was looking for a new subject. He was very taken with an unpublished story by a young communist screenwriter, Alfredo Giannetti, which centred on a workman and his family. The producer, Carlo Ponti, did not believe in the project and, in order to delay its realisation, suggested a series of unsuitable actors for the lead character including Spencer Tracy and Broderick Crawford. It was Giannetti who realised that Germi wanted to play the role himself and was capable of doing so, and he was the one who directed Germi in the screen test that finally convinced Ponti.



Michelangelo Antonioni sul set di *Il grido*

With Nastro d'argento awards for both director and producer, Il ferroviere was a big hit, in smaller towns even more so than in big cities. The public was struck by the sincerity of the film, which closely mirrored Italy at the time: a Rome undergoing a construction boom in which recreational spaces for children gave way to new buildings and wages were inadequate; strikes, scabs and union leaders who wouldn't listen; a society in which salvation resided solely in a sense of belonging to a timeless world of ordinary people, in which one's roots and emotional ties provided the strength to face up to the dramas of life...

A choral work on the passing of time, it was supposed to be titled Un giorno e tutti i giorni [One Day and Every Day] because it told of "the slow passage of time and the bitter, tender, dramatic and sweet meaning of life". It is probably the most musical film in Italian cinema, with a soundtrack by Carlo Rustichelli that supports the emotional flow of the events. Germi systematically uses ellipses and rhythmically exploits two different narrative points of view – that of Sandrino, which sweetens the bitterness of the events, and that of the narrator, which conversely dramatises

them. The film's greatness lies in the fact that, in narrating the changes Italy was undergoing and coming to terms with the neorealist tradition, Germi renders a universal story.

Gian Luca Farinelli, in Enciclopedia del Cinema, Treccani, Rome 2004

IL GRIDO

Italia, 1957

Regia: Michelangelo Antonioni

■ T. int.: *The Cry*. Sog.: Michelangelo Antonioni. Scen.: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Ennio De Concini. F.: Gianni Di Venanzo. M.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Franco Fontana. Mus.: Giovanni Fusco
Int.: Alida Valli (Irma), Steve Cochran (Aldo), Betsy Blair (Elvia), Dorian Gray (Virginia), Lynn Shaw (Andreina), Gabriella Pallotta (Edera), Mirna Girardi (Rosina), Gaetano Matteucci (fidanzato di Edera), Pina Boldrini (Lina), Guerrino Campanili (padre di Virginia). Prod.: Franco Cancellieri per SPA Cinematografica, Robert Alexander Productions ■ DCP. D.: 117'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato da The Film Foundation e Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, in collaborazione con Compass Film e con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation / *Restored by The Film Foundation and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in association with Compass Film. Funding provided by Hobson/Lucas Family Foundation*

Il grido è un film che mi sembra sulla stessa linea dei miei precedenti in quanto cerco di indagare quello che è l'animo dei personaggi, siano essi borghesi, come nel caso di *Le amiche*, oppure di estrazione popolare come in questo caso, ma l'ordine di indagine mi sembra lo stesso. È la storia di un uomo che non riesce a dimenticare una donna. [...]

Nel *Grido* si ritrova la mia tematica, ma il problema dei sentimenti è posto in maniera diversa. Mentre prima i miei personaggi spesso si compiacevano dei loro dispiaceri e delle loro crisi sentimentali, nel *Grido* abbiamo a che fare con un uomo che reagisce, che cerca di spezzare l'infelicità. Per questo ho usato più compassione nel tratteggiare il personaggio.

Anche il paesaggio ha una funzione differente. Mentre negli altri film me ne ero servito per definire meglio una situazione o uno stato d'animo, nel *Grido* ho voluto fosse il paesaggio della memoria, il paesaggio della mia infanzia, visto con gli occhi di uno che ritorna a casa dopo un'intensa esperienza culturale e sentimentale. Nel *Grido* questo ritorno avviene nella stagione più favorevole, in inverno, quando l'orizzonte completamente libero fa da contrappeso alla psicologia del personaggio centrale del film. [...]

A proposito del *Grido*, i critici francesi hanno parlato di "neorealismo interiore". Io non avevo mai pensato di dare un nome a quella che per me è sempre stata una necessità: guardare dentro l'uomo, quali sentimenti, quali pensieri lo muovono nel suo cammino verso la felicità o l'infelicità o la morte. Non mi sono neanche mai posto dei temi da tradurre in film. Detesto i film programmatici, cerco semplicemente di raccontare, o meglio di mostrare delle vicende e spero che queste vicende, anche se amare, piacciono. [...]

Certo è che *Il grido* è un film chiuso, difficile, "umile, di un'umiltà misteriosa", ha scritto un critico. Forse è vero. L'ho rivisto e mi sono stupito nel trovarmi di fronte a tanta nudità, a tanta solitudine, come certe mattine quando la nostra faccia riflessa nello specchio ci spaventa.

Michelangelo Antonioni, in *Il mio Antonioni*, a cura di Carlo di Carlo, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2018

Il grido seems quite similar to my previous films in that I'm trying to probe

the souls of the characters, whether they are middle-class, as in Le amiche, or working class, as in this case, but I think it's the same sort of investigation. It's the story of a man who can't get a woman out of his head...

You can find my themes in Il grido, but the emotional question is presented in a different way. Whereas my characters previously wallowed in their sorrows and their emotional crises, in Il grido there is a man who reacts, who tries to do something about his unhappiness. This is why I treat this character with greater compassion.

The landscape too has a different function. While in other films I used it to better define a situation or a mood, in Il grido I wanted it to be a landscape of memory, the landscape of my childhood, seen through the eyes of someone returning home after an intense cultural and emotional experience. In Il grido, this happens in the most favourable season, winter, when the wide open horizon acts as a counterweight to the psychology of the central character of the film...

Regarding Il grido, French critics have spoken about "interior neorealism". I had never thought of giving a name to what I had always considered a necessity. Namely, to look inside man, at his emotions, the thoughts that drive him along his pathway to happiness or unhappiness, or death. I've never thought about themes to translate into film. I hate schematic films. I simply tried to tell, or better, to show the events and hope that people will appreciate them even if they have a certain bitterness about them...

Of course, Il grido is a closed, difficult film, "humble with a mysterious humility" as one critic put it. And perhaps this is true. I watched it again, and I was surprised to find myself before so much nakedness, so much solitude, like those mornings when our face in the mirror terrifies us.

Michelangelo Antonioni, in *My Antonioni*, edited by Carlo di Carlo, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2017

RIO BRAVO

USA, 1959 Regia: Howard Hawks

■ T. it.: *Un dollaro d'onore*. Sog.: dal racconto *A Bull by the Tail* di B.H. McCampbell. Scen.: Jules Furthman, Leigh Brackett. F.: Russel Harlan. M.: Folmar Blangsted. Scgf.: Ralph S. Hurt. Mus.: Dimitri Tiomkin. Int.: John Wayne (sceriffo John T. Chance), Dean Martin (Dude), Ricky Nelson (Colorado Ryan), Angie Dickinson (Feathers), Walter Brennan (Stumpy), Ward Bond (Pat Wheeler), John Russell (Nathan Burdette), Pedro Gonzalez Gonzalez (Carlos), Estelita Rodriguez (Consuelo), Claude Akins (Joe Burdette). Prod.: Armada Productions ■ DCP. D.: 141'. Bn. Versione inglese / *English version*
■ Da: Warner Bros. ■ Restaurato da Warner Bros. in collaborazione con The Film Foundation / *Restored by Warner Bros. in collaboration with The Film Foundation*

Il grande cielo aveva dimostrato che il western era, tra tutti i generi, quello in cui Hawks più si era avvicinato a raccontare una storia d'amore. È anche il genere dove meglio ha raccontato l'amicizia e il senso del gruppo, e il valore cardine dell'istinto.

Il senso del gruppo si misura in termini pratici. In *Rio Bravo* nessuno dei personaggi è secondario, ciascuno è impegnato in un'analogia battaglia esistenziale con se stesso. Lo sceriffo e i suoi pochi uomini devono affrontare trenta o quaranta pistolieri professionisti e ben pagati. Situazione di per sé mitologica, che si assesta nella zona tra l'impossibile e il necessario dove prendono vita i buoni film.

Hawks citava spesso *Mezzogiorno di fuoco*. Non gli piaceva il modo in cui Gary Cooper continuava a chiedere aiuto e poi non ne aveva bisogno. Qui John Wayne non chiede mai aiuto ma ne ha sempre bisogno, non solo nel finale ma in ogni situazione critica. I rapporti tra i personaggi (Wayne, Martin, Dickinson, Brennan, Nelson) traducono in azione un'anatomia dell'ingegno umano e un credo nell'a-



Sul set di *Rio Bravo*

micizia. In un momento o nell'altro della storia, ciascuno di loro diventa indispensabile.

Non c'è scena che sia stata tanto animatamente discussa nei bar finlandesi quanto quella in cui Dean Martin travasa il suo bicchiere di whisky nella bottiglia sentendo risuonare le note del *Deguello* ("Non ne ho versata una goccia"). Pochi film hanno messo in luce in modo così memorabile la posizione competitiva dell'alcol rispetto a qualsiasi altro aspetto della vita. Martin sa che ha soltanto una frazione di secondo per sopravvivere e che, per riuscire a sparare per primo, deve

recitare al meglio la parte del fallito. L'analisi di una scena come questa aiuta a capire in che cosa consista l'indiscutibile grandezza di *Rio Bravo*: quel che vediamo è il funzionamento d'una mente, una messa a fuoco della realtà, le percezioni e le reazioni che definiscono una piena individualità, degna di un gruppo.

Pochi film offrono un simile piacere nella semplice osservazione di uomini che camminano, sguardi che si incrociano, rovi che rotolano. L'isola che non c'è del teatro di posa dispiega l'arsenale stilizzato dei western, con tanto di tramonti artificiali. Il risultato è for-

se proprio quel tipo di western 'radicale' che Nicholas Ray sognava per il suo film su Jesse James.

Rio Bravo è il ritratto di un uomo sull'orlo del baratro, tutti i sensi in allerta, come sarà ricordato per l'eternità.

Peter von Bagh, *Lajien synty* [Sull'origine delle specie], WSOY, Helsinki 2009. Testo inglese a cura di Antti Alanen

The Big Sky proved that of all Hawks's genres, the western was where he came closest to a love story. That extends to themes of friendship and camaraderie, as well as the core value of instinctiveness.

Camaraderie is measured in purely practical terms. None of the main figures is a supporting character; each of them is engaged in a similar existential battle with him/herself. The sheriff and his team must confront 30-40 of Burdette's well-paid professionals. This is a tall tale in the middle zone between the impossible and the necessary where good movies live.

Hawks often mentioned High Noon. He didn't like the way Gary Cooper keeps asking for help and then doesn't need it. In Hawks's film, Wayne never asks for help yet always needs it, not only in the finale but in every critical situation.

The way the turning-points develop between the main characters (Wayne, Martin, Dickinson, Brennan, Nelson) reveals an anatomy of resourcefulness and a creed of friendship sketched in action. Each character is indispensable at some point of the narrative.

No moment in cinema has been debated as heatedly in Finnish bars as the one where Dean Martin pours his drink back into the bottle while hearing Deguello ("Didn't spill a drop"). Few films have cross-illuminated as unforgettably alcohol's competitive position against any other aspect of life.

Martin is aware that he has just a fraction of a second to survive and needs to play the part of the bum to the hilt to be able to shoot first. Analysing such scenes might help understand what the axiomatic greatness of Rio Bravo is all about: the functioning of the mind, making sense of reality, perceptions and reactions that contribute to our full individuality, worthy of camaraderie.

Few films provide such pleasure in the simple observation of walking, exchanged looks and rolling tumbleweeds. The studio-bound neverland deploys the stylised arsenal of western movies complete with studio-lit sunsets. The result may be the kind of "stripped-down" western Nicholas Ray dreamed of for his Jesse James movie.

Rio Bravo is a portrait of a man on the edge, senses in full alert, as remembered by eternity.

Peter von Bagh, Lajien synty [On the



Classe tous risques

Origin of the Species], WSOY, Helsinki 2009. Edited in English by Antti Alanen

CLASSE TOUS RISQUES

Italia-Francia, 1960

Regia: Claude Sautet

■ T. it.: *Asfalto che scotta*. Sog.: dal romanzo omonimo (1958) di José Giovanni. Scen.: José Giovanni, Claude Sautet, Pascal Jardin. F.: Ghislain Cloquet. M.: Albert Jurgenson. Scgf.: Rino Mondellini. Mus.: Georges Delerue. Int.: Lino Ventura (Abel Davos), Sandra Milo (Liliana), Jean-Paul Belmondo (Erik Stark), Marcel Dalio (Arthur Gibelin), Jacques Dacqmine (commissario Blot), Claude Cerval (Raoul Fargier), Michel Ardan (Henri Vintran/Riton), Simone France (Thérèse Davos), Michèle Mérizt (Sophie Fargier), Evelyne Ker (figlia di Gibelin). Prod.: Robert Amon, Jean Darvey per Zebra Film, Films Odéon, Filmsonor, Mondex Films ■ DCP. D.: 110'. Bn. Versione francese / French version

■ Da: TF1 ■ Restaurato in 4K HDR Dolby Vision da TF1 Studio presso il laboratorio Éclair Classics, a partire dal negativo originale e dal negativo sonoro francese. Con il sostegno di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée, Coin de Mire Cinéma e OCS / Restored in 4K HDR Dolby Vision by TF1 Studio at Éclair Classics laboratory, from the original camera negative and the French sound negative. Fundings provided by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée, Coin de Mire Cinéma and OCS

Qui, prima ancora che nelle opere maggiori di Melville, stanno le vere origini del moderno poliziesco europeo. Origini che dobbiamo dunque a Claude Sautet – alle cui successive esplorazioni della classe media il film è profondamente legato – e a José Giovanni, il cui contributo ad altri due capolavori come *Il buco* e *Tutte le ore feriscono... l'ultima uccide* fu altrettanto decisivo. Tutta la grandezza di Sautet è già presente in questo primo film, che inizia come una saga fami-

liare e presto diventa una profonda indagine sulla perdita e sul prezzo del crimine, con le sue conseguenze emotivamente intollerabili. I volti di Lino Ventura e di Jean-Paul Belmondo illuminano lo schermo e ci ricordano quale favoloso regista di attori sia sempre stato Sautet.

Abel Davos vuole tornare con la sua famiglia in Francia. Da Milano manda moglie e figli piccoli alla frontiera, dove attendono ansiosamente il suo arrivo. Quando Abel finalmente appare, la moglie gli corre incontro e lo abbraccia: "Abel, non ne potevo più". I soldi per il viaggio non ci sono e Abel conosce "solo un modo per procurarsi": insieme a un amico compie una brutale rapina. Dopo la sparatoria con la polizia, la figura di Davos chino sulla moglie si distingue appena nell'oscurità, visione rapida e tragica. Poi la scena degli investigatori sulla spiaggia ha di nuovo un tono da reportage.

Davos si ritrova a essere l'unico genitore di due bambini che non può nemmeno incontrare. Le giornate scorrono via e sono già notti, in un'indistinta terra di confine. L'approccio è hemingwayano, ogni traccia d'emozione eliminata. Si va dritti al punto. Pure, scene rese con immagini fulminee acquistano la più grande risonanza emotiva. I personaggi sono come nomadi in riva al mare, in immagini che ricordano Fellini e in particolare *La strada*.

A questo punto Davos decide di costruire, con i frammenti disperati che gli restano, una felicità e un futuro per i suoi figli, una vita dalla quale lui sarà escluso. Lucidamente si prepara a recitare la parte che gli spetta nel copione della propria vita, storia di autodistruzione annunciata in un mondo dominato dal tradimento e dai codici d'onore. E in quella parte troverà la misura di se stesso.

Peter von Bagh, da *Rikoksen hehku* [Il calore del crimine], Otava, Helsinki 1997. A cura di Antti Alanen

Here, prior to the major works of Melville, is the true beginning of the modern European crime film. This vision was the creation of director Claude Sautet, profoundly related to his later studies of the middle class, and of writer/director José Giovanni, whose contribution to two other masterpieces (Le Trou, Le deuxième souffle) was equally formidable. All of Sautet's greatness is present in his first film. It starts as a family saga and soon deepens into a study of loss and the emotionally unbearable realities that constitute the price of crime. The faces of Lino Ventura and Jean-Paul Belmondo light up the screen and remind us what a fabulous director of actors Sautet already was.

Abel Davos wants to return with his family to France. From Milan, he sends his wife and young sons to the border. They wait anxiously for Abel to show up. When he finally appears, she runs to meet him in a warm embrace: "Abel, I was at the end of my tether."

Travel money is missing and Abel "knows only one way to earn it". He and a friend carry out a brutal robbery. Following the police shootout, the image of Abel bent over Thérèse is hardly discernible in the dark – quick and tragic. The scene of police investigators spread out on the beach is back in reportage mode.

Davos is reduced to being a single father of the boys whom he cannot even meet. Mornings flash by and turn into night in an all-encompassing border zone. Everything emotive is eliminated in a "Hemingway" approach. We get the bare minimum. A scene conveyed in almost blitz-like images gains emotional grandeur. The characters are like nomads by the sea in images that remind us of Fellini and perhaps particularly La strada.

In this moment, Davos winds up to build from hopeless fragments, happiness and a future for his children, a life from which he himself will be excluded. He shapes up, prepared to act his part in the playbook of his way of life, a story of certain self-destruction in a world of betrayal and loyalty tests. In it, he will take measure of himself.

Peter von Bagh, from *Rikoksen hehku* [The Heat of Crime], Otava, Helsinki 1997. Edited by Antti Alanen

LA MASCHERA DEL DEMONIO

Italia, 1960 Regia: Mario Bava

- T. int.: *Black Sunday*. Sog.: dal racconto *Il Viji* (1835) di Nikolaj Gogol'. Scen.: Mario Bava, Marcello Coscia, Ennio De Concini, Mario Serandrei. F.: Mario Bava. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Giorgio Giovannini. Mus.: Roberto Nicolosi. Int.: Barbara Steele (Asa/Katia), John Richardson (dottor Andrej Gorobec), Andrea Checchi (dottor Choma Kruvajan), Ivo Garrani (Nikita), Arturo Dominici (Yavutich), Enrico Olivieri (Constantino), Tino Bianchi (Ivan), Antonio Pierfederici (sacerdote), Clara Bindi (locandiera), Mario Passante (cocchiere). Prod.: Massimo De Rita, Lionello Santi per Galatea, Jolly Film
- DCP. D.: 87'. Bn. Versione italiana e inglese con sottotitoli inglesi / *Italian and English version with English subtitles*
- Da: Cineteca di Bologna per concessione di Viggo ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Alfredo Leone e Naor World Media Films presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dai negativi camera e suono originali messi a disposizione da Iron Mountain Entertainment Services / *Restored in 4K in 2023 by Cineteca di Bologna in collaboration with Alfredo Leone and Naor World Media Films at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original camera and sound negatives provided by Iron Mountain Entertainment Services*

[Dopo *I vampiri*], nel 1959 Bava, da direttore della fotografia, salvò un'altra produzione Galatea, *La battaglia di Maratona*. Questa volta la Galatea decise di mostrare la propria riconoscenza a Bava affidandogli una regia ufficiale. [...] Bava e i suoi sceneggiatori Ennio De Concini e Mario Serandrei, pur mettendo in scena

vampiri, si rifecero a fonti diverse e ancora intatte: un racconto poco noto di Gogol', *Il Viji*. [...]

In Gogol' c'è già il motivo della fascinazione (in senso esplicitamente sessuale) del male, ma il tema del doppio è solo accennato. In Bava vi è invece una dualità bene/male scissa in due persone diverse (Asa/Katia). La scelta di fare interpretare alla stessa attrice, Barbara Steele, i due personaggi di Asa e Katia, male e bene, è solo l'artificio più visibile per creare ambiguità e confusione. [...]

Un altro mezzo che ha Bava per costruire un mondo fantastico incerto e ambiguo è il movimento: si intende della macchina da presa. Scegliere di girare piani sequenza sopra il minuto e complicati da dolly e carrelli elaborati anziché spezzare la sequenza in piani medi e campi/controcampo, significa in primo luogo narrare con evidenza realistica una storia fantastica. [...]

La maschera del demonio è anche un film che rappresenta il fantastico e l'orrore con la massima concretezza corporea: superando anzi i confini del rappresentabile vigenti all'epoca, tanto da avere problemi di censura in alcuni paesi. [...]

Più che *I vampiri*, dove l'elemento orrorifico era ancora timido, *La maschera del demonio* è il film che fa nascere l'horror italiano, un genere che durò fino al 1966 circa, mai destinato a grandi incassi, ma seguito (con maggiore entusiasmo) anche fuori dal nostro paese. I registi post-baviani trassero inoltre da *La maschera del demonio* le atmosfere gotiche e il gusto morboso, trasformandolo a volte in necrofilia da fumetto. Se non sempre seppero creare uno stile, come aveva fatto Bava, non ebbero nulla da invidiare alle produzioni britanniche coeve, e comunque diedero vita a un fantastico originale, dove i fantasmi della psiche sono più minacciosi di quelli dell'oltretomba. Alberto Pezzotta, *Mario Bava*, Il Castoro, Milano 1995



La maschera del demonio

[After I vampiri], in 1959, Bava, acting as cinematographer, saved another Galatea production, The Giant of Marathon. This time, Galatea decided to express their recognition by entrusting Bava with the role of official credited director on another film... Although they included vampires in the film, Bava and his screenwriters Ennio De Concini and Mario Serandrei also drew on previously untapped original sources, including a little-known story by Gogol, Viji...

In Gogol, we can already see the notion of the allure (in an explicitly sexual sense) of evil, but the theme of the double is only faintly alluded to. In Bava, on the other hand, there is a clear duality between good/evil, split between two different characters (Asa/Katia). The decision to have the roles of both Asia and Katia, good and evil, played by the same actress, Barbara Steele, is only the most obvious of the devices employed to create ambiguity and sow confusion...

Another means Bava uses to create a fantastic, uncertain and ambiguous world is movement, and here I am referring specifically to the camera. The decision to shoot in long takes lasting more than a minute and employ complicated

dollies and tracking shots rather than breaking the sequence down into medium shots and shot/reverse shots means, first of all, that he chose to tell a fantastic story in a realist fashion... La maschera del demonio is also a film which represents the fantastic and the horrific through a strong emphasis on the body, going beyond the limits of what could be represented on screen at the time and thus running into censorship problems in certain countries...

More than I vampiri, in which the horrific elements were still quite mild, La maschera del demonio is the film which gave birth to Italian horror, a genre which lasted until roughly 1966; it never achieved great box office returns but gained a (more enthusiastic) following outside of Italy. The directors who followed in Bava's footsteps borrowed various elements from La maschera del demonio: the gothic atmosphere and a morbid tone, transforming them into an at times cartoonish necrophilia. Even if they were not always capable of creating a real sense of style, as Bava had done, they had nothing to envy in the British horror films of the period; moreover, they created an original approach to the fan-



Macario

tastic, in which the demons of the mind are more dangerous than those from beyond the grave.

Alberto Pezzotta, Mario Bava, Il Castoro, Milan 1995

MACARIO

Messico, 1960

Regia: Roberto Gavaldón

■ T. it.: *Morte in vacanza*. Sog.: dal racconto omonimo (1950) di B. Traven. Scen.: Emilio Carballido, Roberto Gavaldón. F.: Gabriel Figueroa. M.: Gloria Schoemann. Scgf.: Manuel Fontanals. Mus.: Raúl Lavista. Int.: Ignacio López

Tarso (Macario), Pina Pellicer (moglie di Macario), Enrique Lucero (la Morte), José Gálvez (il Diavolo), José Luis Jiménez (Dios), Mario Alberto Rodríguez (Don Ramiro), Consuelo Frank (Virreina). Prod.: Armando Orive Alba per Clasa Films Mundiales ■ DCP. D.: 91'. Bn. Versione spagnola / *Spanish version* ■ Da: The Film Foundation's World Cinema Project ■ Restaurato da The Film Foundation's World Cinema Project e Fundación Televisa in collaborazione con Filmoteca UNAM e in associazione con Televisa S. de R.L. de C.V., presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata. Con il sostegno di Hollywood Foreign Press Association. Un ringraziamento speciale a Guillermo del Toro / *Restored by The Film Foundation's*

World Cinema Project and Fundación Televisa at L'Immagine Ritrovata in collaboration with Filmoteca UNAM and in association with Televisa S. de R.L. de C.V. Funding provided by the Hollywood Foreign Press Association. Special thanks to Guillermo del Toro

Alla metà degli anni Cinquanta Gavaldón iniziò a collaborare con vari autori e nuove star, allontanandosi dal noir urbano per abbracciare uno stile improntato al realismo magico e una protesta sociale ancora più feroce. Realizzò una serie di adattamenti dei racconti di B. Traven, il misterioso autore conosciuto soprattutto per aver scritto il romanzo da cui fu tratto *Il tesoro del-*

la Sierra Madre. [...] *Macario*, tratto da un racconto di Traven, fu il primo film messicano a essere candidato all'Oscar e rappresentò il Messico al festival di Cannes nel 1960. A questo punto della sua carriera Gavaldón aveva iniziato a collaborare con il grande direttore della fotografia Gabriel Figueroa, che Diego Rivera annoverava tra i grandi muralisti. Insieme crearono una visione cupa e non sentimentale della vita contadina che lasciava tuttavia spazio al poetico e al fantastico.

La morte e i suoi riti sono un tema costante in Gavaldón, dai funerali in *Vita rubata (La otra)* e *Rosauero Castro* agli omicidi e ai suicidi che costellano i suoi film, e sono spesso giustapposti a baldorie carnevalesche. *Macario* va infine all'origine di questo motivo conduttore, raffigurando le celebrazioni del Giorno dei morti che riempiono le strade messicane di chiassosi scheletri danzanti e teschi di zucchero decorati.

Il film è un'inquietante fiaba popolare cosparsa di taglienti osservazioni sull'ineguaglianza. "Sono pretenziosi anche con i loro morti" dice una donna povera a proposito di una famiglia ricca: lei ha una famiglia numerosa che patisce la fame, mentre i ricchi allestiscono un ricco banchetto come offerta per i loro antenati. Il marito della donna, il boscaiolo *Macario*, è così stufo di sacrificare le sue misere porzioni di fagioli e tortillas ai famelici figlioletti che decide di iniziare uno sciopero della fame, annunciando che non mangerà mai più finché non potrà divorare, da solo, un intero tacchino arrosto. La moglie, lavandaia, ruba un tacchino ai propri clienti per esaudire il suo desiderio, ma quando *Macario* si accinge a godersi il solitario banchetto nella foresta gli appaiono tre personaggi – il Diavolo, Dio e la Morte – ciascuno dei quali implora un pezzetto di arrosto. [...]

La semplicità degli effetti del film ne accresce la forza emotiva, e culmina in uno dei momenti più riusciti di Gavaldón e Figueroa: una scena ambientata in un vasta grotta tappezzata di centinaia di candele di cera gocciolan-

ti. Sembra una città di notte vista da un aereo, o una galassia di stelle cadute che brillano e tremolano.

Imogen Sara Smith, *Heat of the Night*, "Film Comment", vol. 55, n. 3, maggio-giugno 2019

In the mid-1950s, Gavaldón began to collaborate with different writers and new stars, moving away from urban noir and embracing a style of magical realism, as well as even more blistering social protest. He made a series of adaptations of stories by B. Traven, the mysterious writer best known for penning the source material for The Treasure of the Sierra Madre... Macario, adapted from a short story by Traven, became the first Mexican film to be nominated for an Academy Award, as well as Mexico's entry in the 1960 Cannes Film Festival. By this point in his career, Gavaldón had begun a collaboration with the great cinematographer Gabriel Figueroa – whom Diego Rivera ranked alongside Mexico's greatest muralists – and together they created a dark, unsentimental vision of peasant life that nonetheless leaves room for the poetic and the fantastic.

Death and its rituals are a constant refrain in Gavaldón's films, from the funerals in The Other One and Rosauero Castro to onscreen murders and suicides, and it is often juxtaposed with carnivalesque revelry. Macario finally goes to the source of this motif, depicting Mexico's Day of the Dead celebration, which fills streets with raucous dancing skeletons and ornamented sugar skulls.

The film is a haunting, folkloric fairy tale peppered with sharp observations about inequality. "They're so pretentious, even with their dead," a poor wife says of a rich family, which lays on a lavish spread of food as offerings for their ancestors while her large family goes hungry. Her husband, Macario, is a woodcutter so tired of sacrificing his meager portions of beans and tortillas to his ravenous brood that he goes on a hunger strike, announcing that he will never eat again until he can devour a roast turkey all by himself. His wife, a laundress, steals

a fowl from her customers to fulfil this wish, but when Macario sits down to enjoy his solitary feast in the forest, he is approached by three figures – the Devil, God, and Death – who each beg for a piece of it...

The simplicity of the film's effects adds to its emotional power, and it culminates in one of the greatest achievements of Gavaldón and Figueroa: a scene set in a vast cave carpeted with hundreds of dripping wax candles. It looks like a city at night seen from an airplane, or a galaxy of fallen stars flickering and guttering.
Imogen Sara Smith, *Heat of the Night*, "Film Comment", vol. 55, n. 3, May-June 2019

BANDITI A ORGOSOLO

Italia, 1961 Regia: Vittorio De Seta

■ T. int.: *Bandits of Orgosolo*. Sog.: dalle inchieste di Franco Cagnetta. Scen.: Vittorio De Seta, Vera Gherarducci. F.: Vittorio De Seta, Luciano Tovoli. M.: Jolanda Benvenuti. Mus.: Valentino Bucchi. Int.: Michele Cossu (Michele Jossu), Peppeddu Cossu (Peppeddu Jossu), Vittorina Pisano (Montonia) e altri pastori sardi. Prod.: Vittorio De Seta per Titanus ■ DCP. D.: 98'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Titanus ■ Restaurato in 4K nel 2023 da The Film Foundation e Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo originale. In associazione con Titanus e con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation / Restored in 4K in 2023 by The Film Foundation and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original negative. In association with Titanus. Funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation

Ricordo distintamente di aver visto *Banditi* al New York Film Festival all'inizio degli anni Sessanta. Uno dei film



Banditi a Orgosolo

più insoliti e straordinari che avessi mai visto. La storia è semplice: un pastore, accusato di un crimine che non ha commesso, è braccato in un paesaggio arido e silenzioso. Il suo gregge muore di fame e lui, ormai ridotto alla miseria, è costretto a diventare un bandito. Ma il film è anche la storia di un'isola e della sua gente. Ambientato sulle montagne della Barbagia, in Sardegna, il film rivela un mondo arcaico, incontaminato, dove la gente si esprime in un dialetto antico e vive secondo leggi preistoriche, considerando il mondo moderno estraneo e ostile. In loro, De Seta riscopre le vestigia di una società antica attraverso la quale risplende una nobiltà perduta. Lo stile del film mi colpì profondamente. Il neorealismo era stato portato a un livello superiore, nel quale il regista partecipava a tal punto alla narrazione che la linea di demarcazione tra forma e contenuto era stata annullata ed erano gli eventi stessi a definire la forma. Il senso del ritmo di De Seta, il suo uso della macchina da presa, la sua straor-

dinaria abilità nel fondere i personaggi con l'ambiente circostante, furono per me una completa rivelazione. Era un antropologo che si esprimeva con la voce di un poeta.

Martin Scorsese

Sgombrando il suo film da ogni struttura drammatica, e limitandosi a rivelare i rapporti di forza senza cercare di ricavarne suggestioni patetiche, insomma raccontando un fatto di cronaca senza fioriture e nel modo in cui con buona probabilità le cose si sono svolte davvero, De Seta elimina tutti gli ostacoli da ciò che cerca: una presa di coscienza. L'itinerario che deve seguire un essere semplice per accedere alla rivolta, dunque alla dignità di sé e alla sua dignità d'uomo, si ricollega a quello registico di De Seta. Nulla nel suo film è a priori uno spettacolo piacevole da vedere. Né i personaggi, né le pecore, e nemmeno i personaggi sono destinati a piacere. Ma, secondo l'idea viscontiana, De Seta ne svela la grandezza originale con immagini bel-

le e semplici. Sotto la sua apparenza virgiliana, De Seta ci invita a condannare un ordine di cose che consente il degrado di un ordine naturale. Jean Douchet, "Cahiers du cinéma", n. 124, ottobre 1961

I vividly remember seeing Banditi at the New York Film Festival in the early 1960s. It was one of the most unusual and extraordinary films I had ever seen. It's a simple story: a shepherd, unjustly accused of a crime, is chased through an arid and silent landscape. His sheep starve, and, destitute, he is forced to become a bandit. The story, however, is also the story of an island and its people. Set on the mountains of Barbagia, in Sardinia, the film reveals an archaic world, unspoiled by society. Its people speak an ancient dialect and live according to prehistoric laws. They see the modern world as foreign and hostile. In them, De Seta found the vestiges of an old society through which a nobility shone through. I remember being impressed by the style of the film. Neorealism had been taken to another level, where the director's participation in his narrative was so total that the line between form and content was obliterated and the events dictated the form. De Seta's sense of rhythm, his use of the camera, his extraordinary ability to merge his characters to their environment was a complete revelation. It was as if De Seta were an anthropologist who spoke with the voice of a poet.

Martin Scorsese

Ridding his film of all dramatic structure, and limiting himself to revealing relations of force without endeavouring to derive pathetic promptings from it, in sum, recounting an event without flourishes and in the way in which things very probably went, De Seta eliminates all obstacles separating him from what he is looking for: the achievement of awareness. The itinerary that a simple being has to take in order to attain revolt, hence self-dignity and dignity as a man, is connected to



Time of the Heathen

that taken by De Seta's directing. In his film nothing is a priori a pleasant sight to see. Neither the characters, nor the sheep, nor even the landscapes are destined to please. But, in accordance with Visconti's idea, De Seta reveals their original greatness with fine and simple images. Under his Virgilian appearance, De Seta invites us to condemn an order of things which permits the degradation of natural order.

Jean Douchet, "Cahiers du cinéma", n. 124, October 1961

TIME OF THE HEATHEN

USA, 1961 Regia: Peter Kass

■ Scen.: Calvin Floyd, Peter Kass. F., Scgf.: Ed Emshwiller. M.: Ed Emshwiller, Peter Kass. Mus.: Robert Gray. Int.: John Heffernan (Gaunt), Stewart Heller (Ted), Nathaniel White (Cal), Ethyl Ayler (Marie), Orville Steward (Link), Barry Collins (Jesse), Dan Goulding. Prod.: Calvin Floyd per Emshwiller Project Co. ■ DCP. D.: 76'.

Bn. Versione inglese / *English version*

■ Da: UCLA Film & Television Archive

■ Restaurato in 4K nel 2023 da UCLA Film & Television Archive e Lightbox Film

Center, University of the Arts presso il laboratorio Illuminate Hollywood, in collaborazione con Corpus Fluxus e Audio Mechanics. Il restauro è stato realizzato a partire dai negativi originali 35mm e dal master originale stereo da un quarto di pollice dell'incisione della colonna sonora di Lejaren Hiller. Con il sostegno di Ron e Suzanne Naples / *Restored in 4K in 2023 by UCLA Film & Television Archive and Lightbox Film Center, University of the Arts at Illuminate Hollywood laboratory, in collaboration with Corpus Fluxus and Audio Mechanics. From the 35mm picture, the soundtrack*

negative and the original 1/4" stereo master recording of Lejaren Hiller's score. Fundings provided by Ron and Suzanne Naples

Protegé di Clifford Odets negli anni Quaranta, Peter Kass era noto soprattutto come regista e attore teatrale di fama mondiale, nonché come insegnante di recitazione per attori quali Olympia Dukakis, Faye Dunaway, Val Kilmer e Maureen Stapleton. A parte una distribuzione molto limitata nel Regno Unito e nel circuito televisivo europeo dell'epoca (e più recentemente la proiezione di una rara copia 35mm alla cineteca finlandese), negli ultimi decenni l'unico lungometraggio di Kass, *Time of the Heathen*, è stato sostanzialmente ignorato e dimenticato. Per la realizzazione del film Kass collaborò con il celebre artista e regista d'avanguardia Ed Emshwiller, e proprio grazie alle energie spese dal Lightbox Film Center della University of the Arts (Philadelphia) nella programmazione di una retrospettiva su Emshwiller nel 2019, al BFI sono stati riscoperti gli elementi originali di prestampa di *Time of Heathen*.

La sceneggiatura, scritta da Kass insieme al produttore e regista di origini svedesi Calvin Floyd, è semplice solo in apparenza e ambiziosa, e la bella fotografia in bianco e nero di Emshwiller riesce perfettamente a creare un'atmosfera dal sapore neorealista. *Heathen* ha come protagonista Gaunt, instabile vagabondo interpretato dall'espressivo caratterista John Heffernan (per lo più affiancato da attori non professionisti). All'inizio del film Gaunt si imbatte nei boschi in un episodio mortale e raccapricciante che mette in moto una serie di eventi e un improbabile legame che esplora cinematograficamente i temi della colpa, del razzismo, delle vittime della guerra e della redenzione. Il finale del film si svolge nel silenzio inquietante e tetto delle sponde di Oyster Bay, New York, ed è accostato a una sequenza allucina-

toria a colori altamente sperimentale che rivela il passato di Gaunt e le sue difficoltà emotive.

Questa opera 'perduta' di Kass ed Emshwiller vinse il gran premio al Festival cinematografico internazionale di Bergamo nel 1962.

Todd Wiener

A protégé of Clifford Odets in the 1940s, Peter Kass was mostly known for his work as a world-famous theater actor, director and acting coach for the likes of Olympia Dukakis, Faye Dunaway, Val Kilmer, and Maureen Stapleton. Except for a very limited release in the UK and on European television at the time (and a screening of a rare 35mm print more recently at the Finnish Film Archive), Kass's sole feature release Time of the Heathen has been mostly overlooked and forgotten in the past several decades. Kass collaborated with celebrated artist and avant-garde filmmaker Ed Emshwiller on Heathen, and thanks to the programming efforts by the Lightbox Film Center at University of the Arts (Philadelphia) around a 2019 Emshwiller retrospective, the original Heathen pre-print elements were discovered at the BFI.

The script, co-written by Kass and Swedish-born Calvin Floyd, is deceptively simple yet ambitious in scope, and Emshwiller's beautiful B&W photography works perfectly to set a neo-realistic tone to the proceedings. Heathen follows emotionally unstable drifter Gaunt played by the expressive character actor John Heffernan (who is mostly supported by non-professional actors). At the beginning of the film, Gaunt stumbles into a horrific and deadly backwoods situation that sets in motion a series of events and an unlikely bond that cinematically explores the themes of guilt, racism, the casualties of war, and redemption. The film's finale takes place on the hauntingly still and bleak shores of Oyster Bay, New York, and is juxtaposed with a highly experimental color hallucination sequence that profoundly reveals Gaunt's background and emotional struggle.

This "lost" Kass-Emshwiller effort won the grand prize at the 1962 Bergamo International Film Festival.

Todd Wiener

VIE PRIVÉE

Francia-Italia, 1962 Regia: Louis Malle

- T. it.: *Vita privata*. T. int.: *A Very Private Affair*. Sog.: Louis Malle. Scen.: Louis Malle, Jean-Paul Rappeneau, Jean Ferry. F.: Henri Decaë. M.: Kenout Peltier. Scgf.: Bernard Evein. Mus.: Fiorenzo Carpi. Int.: Brigitte Bardot (Jill), Marcello Mastroianni (Fabio), Ursula Kübler (Carla), Dirk Sanders (Dick), Paul Sorèze (Maxime), Éléonore Hirt (Cécile), Gloria France (Anna), Antoine Roblot (Alain), Jacqueline Doyen (Juliette). Prod.: Jacques Bar per Cipra, Progéfi, CCM
- DCP. D.: 104'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Gaumont
- Restaurato in 4K nel 2023 da Gaumont in collaborazione con CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio L'Image retrouvée - Éclair Classics, a partire dai negativi immagine e suono originali. Con il sostegno di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée / *Restored in 4K in 2023 by Gaumont in collaboration with CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée at Éclair Classics - L'Image retrouvée laboratory, from the original negatives image and sound. Funding provided by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée*

Vie privée è innanzitutto un abbagliante poema d'immagini sontuose e cangianti. Grazie al talento di Henri Decaë è uno dei più bei film a colori mai realizzati, e insieme a *Il fiume*, a *Senso* e a pochi altri rappresenta una svolta. Penso che sia il primo film impressionista, ossia il primo film in cui il colore possiede la luminosità, la morbidezza, la consistenza vellutata, la sensualità di quello dei nostri grandi pittori impressionisti. Sì, è un film

straordinariamente sensuale nella sua stessa materia (colori, costumi, scenografie) ma anche, naturalmente, nel lavoro della macchina da presa, i cui movimenti hanno qualcosa di avvolgente, di carezzevole. [...]

Louis Malle non ha voluto fare un documentario (o un documento) su Brigitte Bardot, ma un *film*. Come ha detto egli stesso, "Spiegare il mito Bardot... è compito dei sociologi, non di chi racconta le storie". [...] *Vie privée* è innanzitutto un film psicologico, uno studio di carattere: e analizza, ancor più che il carattere di una star, di un'attrice preda del pubblico, quello di una donna, infelice perché braccata e ambita, considerata solo come un oggetto di curiosità, di piacere o di odio [...] Questa vita *da oggetto* assillato le impedisce di condurre un'esistenza normale: è insoddisfatta, si annoia, "ama a metà", vive a metà. [...]

Dubito che il grande pubblico apprezzi veramente l'immagine che qui gli viene offerta del suo scandaloso idolo. [...] La sua morte alla fine non può far altro che gettare nello sconcerto lo spettatore poco abituato a essere provocato in questo modo, a essere maltrattato fino a offrirgli una fine psicologicamente plausibile [...]

Io invece sono grato a Louis Malle per questo finale disorientante e tragico come lo era quello di *Zazie*: ha fatto di più e di meglio che smontare il meccanismo del mito della star, ne ha mostrato una delle conseguenze, una delle soluzioni possibili quando la star in questione non può più, non sa più scegliere tra la vita privata e la vita pubblica artificiale e folle che la sua attività le ha plasmato. Perché, sia chiaro: in fin dei conti non è Jill che si suicida, è il Cinema che la uccide. Marcel Martin, "Cinéma", n. 64, Marzo 1962

Vie Privée is first and foremost a dazzling poem of sumptuous, shimmering images. Thanks to Henri Decaë's talent, it is one of the most beautiful colour films ever made and along with *The River*,



Vie privée

Senso and a few others, it marks a turning point. I think it was the first impressionist film, meaning the first film in which the colour has the luminosity, softness, satin texture and sensuality found in our great impressionist artists. Indeed, this film has an extraordinary sensuality even in its physical attributes (colours, costumes, décor) but also in the work of the camera, whose movements have an enveloping, caressing quality...

Louis Malle did not want to make a documentary about Brigitte Bardot, but a film. He said, "Explaining the Bardot myth... is the business of sociologists, not storytellers"... Vie Privée is above all a psychological film, a character study, less of an actress at the behest of her public, than of a woman, unhappy about being stalked and coveted, seen as a curiosity, a plaything or a target of hatred... This life of harassed objectification prevented her from having a normal life. She felt dissatisfied, bored, "loved by half-measures", lived by half-measures... I doubt that the general public truly appreciates the image presented to them here of their scandalous idol... Her death at the end must surely discombobulate any viewer unaccustomed to the feelings this film provokes, unused to the cruelty served up

in the form of a psychologically credible ending...

Personally, I appreciate Louis Malle's disturbing and tragic ending, much like the one in Zazie; he went beyond dismantling the mechanism behind the myth of the star; he showed one of its consequences, one of the possible solutions when the star in question can go on no longer, unable to choose between her private life and her foolish and artificial public life, fashioned for her by her profession.

Make no mistake, ultimately, it is not Jill who commits suicide, it is Cinema that kills her.

Marcel Martin, "Cinéma", n. 64, March 1962

SMOG

Italia, 1962 Regia: Franco Rossi

■ Scen.: Pier Maria Pasinetti, Franco Rossi, Gian Domenico Giagni, Franco Brusati, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Ugo Guerra. F.: Freddy McCord. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Aldo Capuano. Mus.: Piero Umiliani. Int.: Enrico Maria Salerno (Vittorio



Smog

Ciocchetti), Annie Girardot (Gabriella), Renato Salvatori (Mario), Susan Spafford (Kathleen Flanagan), Isabella Albonico (Isabella), Len Lesser (Lelio), Joan Houseman, Peter Howard. Prod.: Goffredo Lombardo per Titanus ■ DCP. D.: 101'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato in 4K nel 2022 da Cineteca di Bologna e UCLA Film & Television Archive in collaborazione con Warner Bros. Studio Operations e con il sostegno di Hollywood Foreign Press Association. Lavorazioni eseguite presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e Warner Bros. Post Production Service - Picture / *Restored in 4K in 2022 by Cineteca di Bologna and UCLA Film & Television Archive in collaboration with Warner Bros. Studio Operations and with the support of Hollywood Foreign Press Association. Restoration carried out at L'Immagine Ritrovata and Warner Bros. Post Production Service - Picture laboratories*

Smog è il primo film italiano girato interamente negli Stati Uniti, a Los Angeles. Siamo nel 1962. Inaugurò il Festival di Venezia e poi sparì dalla circolazione. Racconta la storia di un avvocato romano catapultato a Los Angeles, da dove ripartirà dopo quarantotto ore senza più le certezze che aveva prima di arrivare in quella specie di città del futuro. A produrlo la Titanus di Goffredo Lombardo, a dirigerlo Franco Rossi. A interpretarlo: Enrico Maria Salerno, Renato Salvatori e Annie Girardot. Le musiche di Piero Umiliani, con il grande Chet Baker. La fotografia di Freddy McCord, lo stesso di *Il tesoro della Sierra madre*.

Per scrivere la storia di *Smog* Franco Rossi e lo sceneggiatore Gian Domenico Giagni raggiunsero a Los Angeles Pier Maria Pasinetti, che in quella città ci viveva. A Roma si aggiunsero in seguito altri sceneggiatori, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Ugo Guerra, Franco Brusati. *Smog* è fondamentalmente un film *on the road*. Lungo i boulevard di Los Angeles accado-

no le cose che gli sceneggiatori avevano visto di persona, dentro le case personaggi e situazioni che potevano stupire gli italiani di allora, quando per loro l'America era qualcosa di lontano, di irraggiungibile. Così come gli italiani da poco usciti dalla guerra, vedendo il film, si sarebbero stupiti dalle sequenze girate nell'avveniristico Inglewood Airport, nella casa di Annie Girardot con la piscina sospesa su Los Angeles o nella Judge House, un'enorme sfera trasparente, una casa che somiglia a un'astronave dove si conclude il film.

Girato con uno stile documentaristico, *Smog* racconta gli italiani che vivevano in quella città, il loro rapporto con i californiani, ma anche il provincialismo e la superficialità del protagonista, un tipico figlio del boom economico.

Smog è rimasto sconosciuto ai più, finora. Dopo *Il gattopardo* e *Sodoma e Gomorra* la Titanus rischiò il tracollo finanziario e dovette vendere un pacchetto di film alla MGM tra i quali anche *Smog*, un oggetto dimenticato, sconosciuto, rimasto invisibile fino allo scorso anno e che ora, con questo restauro, inizia un percorso che lo riporterà alla luce.

Gianfranco Giagni

Smog was the first Italian film to be entirely shot in the US, in Los Angeles. This was in 1962. It opened the Venice Film Festival and then disappeared from circulation. It tells the story of a lawyer from Rome who lands in Los Angeles, only to leave 48 hours later lacking the certainties that he possessed before arriving in that futuristic city.

It was produced by Goffredo Lombardo's Titanus and directed by Franco Rossi. The actors were Enrico Maria Salerno, Renato Salvatori and Annie Girardot. The music was by Piero Umiliani, with the great Chet Baker on the trumpet. The cinematography was by Freddy McCord, who shot The Treasure of the Sierra Madre.

In order to write the story of Smog, Franco Rossi and the scriptwriter Gian

Domenico Giagni joined forces with Pier Maria Pasinetti, in Los Angeles, where he lived. Subsequently, in Rome, other screenwriters also participated: Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa, Ugo Guerra, Franco Brusati. Smog is fundamentally a road movie. Events occur on the boulevards of Los Angeles that the screenwriters had personally witnessed; inside the houses we see characters and situations that at the time might have amazed Italians for whom America was distant and unattainable.

Just as Italians who had recently emerged from the war were amazed by the sequences shot in the futuristic Inglewood airport, in Annie Girardot's house with its swimming pool perched above the city, or the final scenes in Judge House, an enormous transparent sphere that looks more like a spaceship. Shot in a documentary style, Smog tells the story of the Italians that live in the city and their relationship with the Californians, but also the provincialism and superficiality of the protagonist, a typical product of the economic miracle.

Smog has remained virtually unknown until now. After The Leopard and Sodoma and Gomorrah, Titanus risked bankruptcy and was forced to sell a package of films to MGM. This included Smog, a forgotten, completely unknown film which until last year was impossible to see but which now, thanks to this restoration, begins a new journey back to the light.

Gianfranco Giagni

THE WORLD'S GREATEST SINNER

USA, 1963 Regia: Timothy Carey

■ Scen.: Timothy Carey. F.: Edgar G. Ulmer, Robert Shelfow, Frank Grande. M.: Carl Mahakian. Mus.: Frank Zappa. Int.: Timothy Carey (Clarence Hilliard), Gil Baretto (Alonzo), Betty Rowland (Edna Hilliard), James Farley (Devil), Gail Griffen (Betty Hilliard), Grace De Carolis (la madre), Gitta Maynard (la



The World's Greatest Sinner

donna anziana), Gene Pollock (il prete), Whitey Jent (il chitarrista), Carolina Samario (Nate). Prod.: Timothy Carey per Frenzy Productions, Inc. ■ DCP. D.: 78'. Bn. Versione inglese / English version
 ■ Da: Academy Film Archive ■ Restaurato da Academy Film Archive e The Film Foundation con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation / Restored by Academy Film Archive and The Film Foundation with funding provided by the Hobson/Lucas Family Foundation

Era un lungometraggio prodotto, diretto e interpretato da Timothy Carey... Io scrissi la colonna sonora e la canzone che porta il titolo del film. La premessa del film era: un uomo si crede Dio, dubita di sé, entra in una chiesa, ruba il pane della comunione, lo buca con uno spillo per vedere se sanguinerà davvero e si rende conto di non essere Dio. Forte come trama, no? Frank Zappa intervistato da Kurt Loder, "Rolling Stone", febbraio 1988

Realizzato con centomila dollari e girato nell'arco di tre anni intorno

alla casa di Carey a El Monte, ha la stessa maniacalità e lo stesso fascino a basso costo di Oscar Micheaux e Ed Wood nei loro momenti migliori. Carey dà libero sfogo alla propria eccentricità nella sua unica prova da regista e il risultato è una specie di *La morte corre sul fiume* psicotronico. Il film inizia con il Diavolo (sotto forma di serpente) che presenta il protagonista dagli occhi assonnati e la voce impastata, Clarence Hilliard (Carey). Insoddisfatto del lavoro di assicuratore, Hilliard informa il suo cavallo di voler "rendere la vita eterna". Imbattutosi in uno spettacolo di rock'n'roll anarchico (con tanto di filmati montati capovolti) rimane folgorato. Si procura una chitarra, farnetica sulle note di una canzone rock in camera da letto e chiede alla moglie "Perché non posso essere un dio?" [...] Dopo aver sedotto una donna anziana tiene il suo primo tour di concerti, nei quali si dimena come Elvis e James Brown. [...] Poi incontra un consigliere che lo convince a rinunciare al rock per la politica. Hilliard distrugge

la sua chitarra e si candida alla presidenza. [...]

La canzone che porta il titolo del film è un rauco brano R&R – tra i primi di Frank Zappa. Zappa compose la colonna sonora di *The World's Greatest Sinner*, uno dei suoi primi lavori come musicista professionista, collaborando con un'orchestra giovanile, e l'accostamento di R&R e temi avant-classici anticipa di vari anni le sue creazioni con i Mothers of Invention. Anche se copiò il pizzetto di Hilliard per il proprio look, durante un'ospitata a *The Steve Allen Show* Zappa denigrò il film definendolo "il peggiore del mondo". Ciò nonostante, "Daily Variety" lo decretò un capolavoro e John Casavetes disse che aveva "la genialità di Einstein."

Alan Licht, *Knocking on Heaven's Door. Rediscovering Timothy Carey's The World's Greatest Sinner*, "Film Comment", n. 40, gennaio-febbraio 2004

It was a feature film produced, directed by and starring Timothy Carey... I did the score and the rock & roll theme song for it. The premise of the film was: a man believes he's God, doubts himself, breaks into a church, steals the communion bread, sticks a pin in it to find out whether or not it will in fact bleed, it bleeds, and he realizes he's not God. How's that for a great plot? Frank Zappa interview by Kurt Loder, "Rolling Stone", February 1988

Made for \$100,000 and shot over a period of three years around Carey's home in El Monte, it has the same low-budget charm and mania of Oscar Micheaux and Ed Wood at their best. Carey gives his eccentricity free rein in his only stint as a director, and the result is a kind of psychotronic Night of the Hunter. The film opens with the Devil (in the form of a snake) introducing the sleepy-eyed, mush-mouthed protagonist, Clarence Hilliard (Carey). Hilliard is dissatisfied with his job as an insurance salesman and informs his horse he wants to "make life eternal."



Rysopis

Stumbling onto an anarchic rock'n' roll show (complete with footage edited in upside down), he is thunderstruck. He gets a guitar, rants along to a rock song in his bedroom and asks his wife, "Why can't I be a god?"... After seducing an elderly woman, he leads his first rally, whose highlights include an Elvis/James Brown-style quake-and-shake dance routine... Later he meets with an advisor who convinces him to give up rock for politics. Hilliard smashes his guitar and runs for president...

The World's Greatest Sinner's title song is a raucous R&R tune – an early work by Frank Zappa. In one of his first professional music jobs, Zappa scored the film with a junior college orchestra, and the juxtaposition of R&R and avant-classical themes prefigures his output with the Mothers of Invention by several years. Despite copping Hilliard's goatee for his own trademark look, Zappa disparaged The World's Greatest Sinner when he appeared on The Ste-

ve Allen Show, calling it "the world's worst film." Nevertheless "Daily Variety" hailed it as a masterpiece, and John Cassavetes said it had "the brilliance of Eisenstein."

Alan Licht, Knocking on Heaven's Door. Rediscovering Timothy Carey's The World's Greatest Sinner, "Film Comment", n. 40, January-February 2004

RYSOPIS

Polonia, 1964 Regia: Jerzy Skolimowski

■ T. it.: *Segni particolari nessuno.* T. int.: *Identification Marks: None.* Sog., Scen., Scgf.: Jerzy Skolimowski. F.: Witold Mickiewicz. M.: Halina Grondek, Jerzy Skolimowski. Mus.: Krzysztof Sadowski. Int.: Jerzy Skolimowski (Andrzej Leszczyc), Elżbieta Czyżewska (Teresa/Barbara/la moglie di Leszczy), Tadeusz Minc (Mundzek Kruszyfiski), Andrzej Żarnecki

(Raymond), Jacek Szczęk (Mundek), Juliusz Lubicz-Lisowski, Marek Piwowski. Prod.: PWSTIF ■ DCP. D.: 71'. Bn. Versione polacca con sottotitoli inglesi / *Polish version with English subtitles* ■ Da: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych ■ Restaurato da Studio Filmowe KADR e Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych presso il laboratorio DI Factory, a partire dal duplicato negativo 35mm. Con il sostegno di Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego e Polski Instytut Sztuki Filmowej / *Restored by Studio Filmowe KADR and Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych at DI Factory laboratory, from the 35mm duplicate negative. Funding provided by Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego and Polski Instytut Sztuki Filmowej*

Rysopis è un'autobiografia imperfetta, poiché l'esistenza di Andrzej Leszczy ricorda solo in certi punti quella del regista. Si tratta più esat-

tamente del ritratto di qualcuno che gli assomiglia come un fratello (“Cosa vuol dire, assomigliare?” J.S.). La frontiera tra il vero e il fittizio, tra l’io’ e il ‘lui’ è imprecisa, e la grande originalità di Skolimowski è di abolire la distinzione tra soggettivo e oggettivo. Non smettiamo di ‘seguire’ Andrzej ma vediamo e sentiamo il mondo come lui, e diventiamo nello stesso tempo giudici e parte in causa. Senza dubbio mai un film aveva spinto sino a questo punto l’identificazione con un personaggio principale, e senza alcun ricorso al flashback, né alle false buone soluzioni del commento fuori campo o della camera soggettiva già usata da Daves o da Montgomery. Skolimowski, nella preoccupazione di far prendere parte a un’esperienza personale, concentra i suoi film nel tempo, che si svolgono tutti nell’arco di uno o due giorni [...]. Ma durante quelle ore cruciali in cui l’eroe fa, senza veramente volerlo, il bilancio della sua vita, la macchina da presa non lo abbandona più. Trentanove inquadrature in *Rysopis* [...], ecco come, a prezzo di tutte le prodezze tecniche, l’autore conta di cogliere con tutta la fluidità possibile l’itinerario del suo personaggio. [...]

Queste peregrinazioni rinviano a una psicologia del comportamento. Andrzej è un instabile, alla ricerca perpetua del suo equilibrio e persino del suo io. E non è solo nelle palestre che egli pratica lo shadow-boxing, cioè la lotta contro la sua ombra. Leszczyc è preoccupato di sé stesso in maniera estrema. Un banco di caffè, uno specchio screpolato, gli suggeriscono contemplazioni narcisistiche. L’egocentrismo è la chiave della sua personalità, lo spazio non lo interessa che come estensione del proprio corpo, e il masochismo (Skolimowski playboy evidente e fiero del proprio fisico riceve in ogni film una severa dose di botte) è ancora una volta una maniera di sentirsi esistere.

Michel Ciment, *La testa e le gambe*, “Positif”, n. 77-78, luglio 1966; trad. it. in “Ombre Rosse”, n. 4, marzo 1968

Rysopis is an imperfect autobiography since Andrzej Leszczyc's existence resembles that of the director only at certain moments. It is more like a portrait of someone who resembles him like a brother (“What does resemble mean?” J.S.). The line between truth and fiction, between “I” and “he” is blurry, and Skolimowski's great originality is abolishing the distinction between subjective and objective. We do not stop “following” Andrzej, but we see and hear the world like him while becoming judges and involved parties at the same time. No film had ever pushed identification with a main character to this point, and without using flashbacks or the artificial solutions of off-screen commentary, or the subjective camera employed by Daves or Montgomery. Concerned about the involvement of personal experience, Skolimowski concentrated his films' timelines; they never take place over more than a day or two... But during those crucial hours when the hero unwittingly takes stock of his life, the camera is always on him. 39 shots in Rysopis..., this is how, at the price of technical prowess, the filmmaker hopes to depict his character's journey as succinctly as possible...

These peregrinations are linked to a psychology of behaviour. Andrzej is unstable, perpetually seeking his own balance and even his ego. And it's not just at the gym where he practises shadow-boxing, in other words, fighting against his shadow. Leszczyc is extremely focused on himself. A coffee counter and a cracked mirror suggest narcissistic reveries to him. Egocentrism is the key to his personality, space interests him only as an extension of his own body, and masochism (Skolimowski, clearly a playboy and proud of his physique, receives a severe beating in every film) is yet again a way to feel one's existence.

Michel Ciment, *La Tête et les jambes*, “Positif”, n. 77-78, July 1966

QUIÉN SABE?

Italia, 1966 Regia: Damiano Damiani

■ T. int.: *A Bullet for the General*. Sog., Scen.: Salvatore Laurani. F.: Tony Secchi. M.: Renato Cinquini. Scgf.: Sergio Canevari. Mus.: Luis Enriquez Bacalov. Int.: Gian Maria Volonté (El Chunchu), Lou Castel (Bill Tate Niño), Martine Beswick (Adelita), Klaus Kinski (El Santo), Carla Gravina (Rosaria), Andrea Checchi (Don Felipe), Jaime Fernández (generale Elías), Aldo Sambrell (Álvaro), Spartaco Conversi (Eufemio), Santiago Santos (Guapo). Prod.: Bianco Manini per M.C.M. ■ DCP. D.: 118'. Col. Versione italiana, inglese e spagnola con sottotitoli inglesi / Italian, English and Spanish version with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Surf Film ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Filmoteca Española e CSC - Cineteca Nazionale, in collaborazione con Surf Film, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 4K in 2023 by Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Filmoteca Española and CSC - Cineteca Nazionale in collaboration with Surf Film at L'Immagine Ritrovata laboratory

Quién sabe? non è un western. [...] Il western appartiene alla cultura protestante nordamericana. Se uno esce dalla cultura protestante nordamericana non fa più un western. A sud del Rio Grande non c'è il West, c'è il Messico. [...] *Quién sabe?* è un film sulla rivoluzione messicana, ambientato nella rivoluzione messicana, e quindi è chiaramente un film politico e non poteva non esserlo.

Damiano Damiani, in *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da La dolce vita a C'era una volta il West*, volume terzo, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2021

Archiviata la questione dell'etichetta (western o no?), *Quién sabe?* (che sarà nato anche nel ricordo leggenda-



Quién sabe?

rio di *Viva Zapata!* di Kazan) diventa immediatamente un modello parallelo e alternativo a Sergio Leone per un western italo di ambientazione messicana, di spirito terzomondista, populista e guerrigliero [...]. A Damiani, tuttavia, la logica del genere non interessa: e non solo perché non prosegue sulla stessa strada (e anzi, quando nel 1975 dirigerà un vero spaghetti-western, *Un genio, due comparì, un pollo*, di *Quién sabe?* non ci sarà neanche il ricordo). Di El Chunchu, prima bandito e assassino e poi rivoluzionario *in fieri*, gli interessa la presa di coscienza, l'umanità generosa, le contraddizioni, non l'icona di eroe. La sequenza più significativa, e di cui non si troverebbe corrispettivo negli altri film del filone, ruota attorno a un problema morale e spinoso, per cui il Messico è solo

un contesto come un altro: ossia l'eliminazione della classe dirigente una volta fatta la rivoluzione. La sorte del latifondista Don Felipe, fucilato (fuori campo) e poi ridotto a cosa, cadavere buttato per strada in mezzo all'immondizia mentre il popolo festeggia e ci si è ormai dimenticati di lui, mostra ciò che interessa davvero a Damiani: riflettere sulle contraddizioni della Storia, sull'inevitabilità e l'insensatezza della violenza. E lo fa senza usare una parola di commento, senza una didascalia. Allo stesso modo, alla fine, El Chunchu ucciderà l'americano che detesta il Messico: non sa perché lo fa, ma sa che va fatto.

Alberto Pezzotta, *Regia Damiano Damiani*, Cinemazero, Pordenone 2004

Quién sabe? is not a western... *The western belongs to the protestant culture of North America. If you step outside the protestant culture of North America, then you are not making a western. South of the Rio Grande is not the West, it is Mexico...* *Quién sabe?* is a film about the Mexican revolution, set during the Mexican revolution, and therefore clearly a political film – it could not be otherwise.

Damiano Damiani, in *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da La dolce vita a C'era una volta il West, Vol. 3*, edited by Franca Faldini and Goffredo Fofi, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2021

The question of labels, and whether or not the film should be considered a western, can finally be shelved. Quién

sabe?, which was created with the memory of Kazan's legendary Viva Zapata! in mind, can now be seen as an alternative to Sergio Leone, a parallel model for an Italian western, set in Mexico and with a populist, guerrilla, third world sensibility... Nevertheless, Damiani was not interested in questions of genre, and not solely because he did not continue down this path; indeed, when he eventually made a real spaghetti western in 1975, A Genius, Two Partners and a Dupe, there would be no trace of influence from Quién sabe? Rather, what interests him about El Chunchu – the bandit and assassin turned revolutionary-in-the-making – is his political awakening, his generous humanity, his contradictions, and not the iconography of the hero. The most significant sequence, of which there is no equivalent in other films from this sub-genre, deals with a thorny moral question for which Mexico serves merely as a convenient setting like any other: that is, the elimination of the ruling class once the revolution has taken place. The fate of the landowner Don Felipe – executed (off camera) and then reduced to the status of object, a corpse dumped amongst the rubbish in the street while the people celebrate, having already forgotten about him – reveals Damiani's true concern. He wants to reflect on history's contradictions, on the inevitability and pointlessness of violence. And he does so without a word of commentary or a single title card. In a similar fashion, in the end El Chunchu will kill the American who detests Mexico; he does not know why he does it, but he knows that it needs to be done. Alberto Pezzotta, Regia Damiano Damiani, Cinemazero, Pordenone 2004

PARIS BRÛLE-T-IL?

Francia-USA, 1966
Regia: René Clément

■ T. it.: Parigi brucia?. T. int.: Is Paris Burning? Sog.: dal romanzo omonimo (1965) di Larry Collins e Dominique

Lapierre. Scen.: Gore Vidal, Francis Ford Coppola, Jean Aurenche, Pierre Bost, Claude Brulé. F.: Marcel Grignon. M.: Robert Lawrence. Scgf.: Willy Holt. Mus.: Maurice Jarre. Int.: Jean-Paul Belmondo (Yvon Morandat), Charles Boyer (dottor Monod), Leslie Caron (Françoise Labé), Jean-Pierre Cassel (tenente Henri Karcher), Bruno Cremer (colonnello Rol Tanguy), Claude Dauphin (colonnello Lebel), Alain Delon (Jacques Chaban-Delmas), Kirk Douglas (generale Patton), Pierre Dux (Alexandre Parodi), Gert Fröbe (generale von Choltitz), Glenn Ford (generale Bradley), Jean-Louis Trintignant (Serge). Prod.: Paul Graetz per Transcontinental Films, Marianne Productions ■ DCP. D.: 173'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Paramount per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K nel 2022 da Paramount Pictures Archive in collaborazione con Zoetrope presso il laboratorio Roundabout, a partire da un controtipo positivo 35mm di seconda generazione e un duplicato negativo 35mm / Restored in 4K in 2022 by Paramount Pictures Archive in collaboration with Zoetrope at Roundabout laboratory, from a 35mm fine grain (2nd generation) and a 35mm dupe negative

Dopo il trionfo commerciale di *Il giorno più lungo* (1962), il produttore Darryl F. Zanuck avrebbe voluto varare un film sulla liberazione di Parigi ma venne battuto sul tempo da Paul Graetz, patron della Transcontinental films, che riuscì a convincere la Paramount a investire sei milioni di dollari su un soggetto basato sul bestseller di due giornalisti, Dominique Lapierre e Larry Collins. Graetz propose la regia a René Clément, di cui aveva già prodotto la brillante commedia libertina *Le amanti di Monsieur Ripois* (1954). Ma i rapporti fra regista e produttore (che morì poco prima della presentazione del film) furono travagliati da violente liti perché Graetz lasciò scarsa autonomia all'autore di *Il giorno e l'ora*.

Come riconobbe lo stesso Clément, che aveva già dedicato tre film alla ri-

evocazione della Resistenza francese, *Paris brûle-t-il?* non è un film storico ma un grandioso mosaico epico, con una pleiade di divi francesi e americani, che racconta le tappe della liberazione della capitale francese da quando Hitler ne affidò il comando al generale von Choltitz (Gert Fröbe). Questi disobbedirà all'ordine di distruggerla e preferirà arrendersi ai soldati di De Gaulle, liberatori della capitale con l'esercito statunitense.

Storicamente lacunoso, il film conferma però la grande abilità tecnica di Clément nelle sequenze degli scontri, riprese dall'alto e ad altezza d'uomo, in 180 luoghi reali di una Parigi spettrale. La sua mano si riconosce soprattutto nella sequenza del massacro dei trenta studenti alla Cascade del Bois de Boulogne, consegnati alle SS dal traditore Serge (un demoniaco Trintignant). Nonostante sia stato uno dei primi film a raffigurare in una luce 'umana' un generale tedesco, *Paris brûle-t-il?* fu aspramente contestato in Germania e accusato di essere lo strumento di una campagna antitedesca analogamente a quanto era successo con *Le quattro giornate di Napoli* di Nanni Loy.

Roberto Chiesi

After the commercial success of The Longest Day (1962), producer Darryl F. Zanuck wanted to make a film about the liberation of Paris, but he was beaten to the punch by Paul Graetz, the owner of Transcontinental Films, who managed to convince Paramount to invest six million dollars in a story based on the bestseller by two journalists, Dominique Lapierre and Larry Collins. Graetz proposed the film's direction to René Clément, having already produced the director's brilliant libertine comedy Lovers, Happy Lovers! (1954). But violent quarrels troubled the relationship between the director and producer (who died shortly before the film's release) since Graetz gave little freedom to the filmmaker of The Day and the Hour.

Clément had already made three films depicting the French Resistance. As he



Paris brûle-t-il?

himself recognized, Paris brûle-t-il? is not a historical film but a magnificent, epic mosaic, with a talented cast of French and American stars, depicting the stages of the French capital's liberation from the moment Hitler entrusted its command to General von Choltitz (Gert Fröbe). The general allegedly disobeyed the order to destroy the city, preferring to surrender to De Gaulle's soldiers, who liberated the capital with the US army.

Historically inaccurate, the film, however, confirms Clément's great technical skill in the fighting sequences, shot from high above and at eye level in 180 real places in a ghostly Paris. His touch can especially be seen in the execution scene at the Cascade du Bois de Boulogne of the 30 students, handed over to the SS by the traitor Serge (a diabolic Trintignant). Despite being one of the first films

to depict a German general in a human light, Paris brûle-t-il? was bitterly criticized in Germany and accused of being the instrument of an anti-German campaign exactly as had happened with Nanni Loy's The Four Days of Naples.

Roberto Chiesi

PROSOPO ME PROSOPO

Grecia, 1967 Regia: Roviros Manthoulis

■ T. int.: *Face to Face*. Scen.: Roviros Manthoulis, Kostas Mourselas. F.: Stamatis Trypos. M.: Panos Papakyriakopoulos. Scgf.: Yannis Migadis. Mus.: Nikos Mamangakis. Int.: Costas Messaris (Dimitris Emmanouil), Eleni Stavropoulou (Varvara), Theano Ioannidou (la madre), Labros Kotsiris (il padre), Alexis Georgiou,

Mary Gotsi (la cameriera), Simon Hinkly (fidanzato), Eftihia Partheniadou, Paris Pappis (l'armatore), Zozo Papadimitriou. Prod.: Roviros Manthoulis ■ DCP. D.: 85'.

Bn. Versione greca, tedesca e inglese con sottotitoli inglesi / *Greek, German and English version with English subtitles*

■ Da: Tainiothiki Tis Ellados (Greek Film Archive) per concessione di Robert Manthoulis Estate ■ Restaurato in 4K nel 2022 da Tainiothiki Tis Ellados presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata e Costas Varibopiotis Sound Studio, a partire dal negativo originale 35mm. Con il sostegno di "A Season of Classic Films", un'iniziativa di ACE - Association des Cinémathèques Européennes, parte del programma Media di Europa Creativa, e con il supporto di Operational Programme Rop Attiki di NSRF 2014-2020 / *Restored in 4K in 2022 by*



Prosopo me prosopo

Tainiothiki Tis Ellados at L'Imagine Ritrovata laboratory and Costas Varibopiotis Sound Studio laboratories, from the 35mm original negative. Funding provided by "A Season of Classic Films", an initiative of ACE - Association des Cinémathèques Européennes, part of the European Commission's Creative Europe MEDIA programme and with the support of the Operational Programme Rop Attiki of NSRF 2014-2020

Benché osannato alla sua prima apparizione (vinse il premio per la migliore regia sia al festival di Salonicco che a quello di Atene nel 1966), *Prosopo me prosopo* è stato successivamente vietato nel suo paese. Lo stesso Manthoulis, costretto dalle autorità a lasciare la Grecia, vive oggi a Parigi [...]. E anche se la satira politica di *Prosopo me prosopo* è velata o indiretta, il messaggio complessivo è abbastanza chiaro da rendere comprensibile l'impopolarità di Manthoulis presso i poteri forti. Ambientato nei tempi inquieti che precedettero il golpe dei colonnelli, il film mette il suo tormentato

protagonista, un professore, 'faccia a faccia' con i meccanismi di un capitalismo borghese al suo massimo grado di onnivoro sfruttamento, incarnato qui da una famiglia ricca intenzionata a divorare l'insegnante privato della figlia. Il titolo del film suggerisce un confronto, e la satira di Manthoulis funziona non solo contrapponendo l'erudito candore del protagonista all'alternanza di raffinatezza e animalesco appetito dei suoi datori di lavoro, ma instaurando un insistente e ironico contrappunto tra la Grecia classica e la sua moderna controparte materialista. I membri della famiglia ricca sono visti come i nuovi barbari (il nome della figlia, Barbara, è un esplicito gioco di parole), la cui imminente presa del potere è suggerita dalla presentazione della loro casa come una sorta di labirintico quartier generale, dove le stanze comunicano tramite interfono e tutti i movimenti di ospiti e personale sono tracciati su una planimetria dell'abitazione.

Nigel Andrews, "Monthly Film Bulletin", 1° gennaio 1972

Dimitris incarna un tipico uomo della classe operaia che nonostante la laurea vive quasi in povertà. Il suo ingresso nella casa di una ricca famiglia ateniese segna l'inizio del suo incontro con un nuovo codice morale e valoriale. Il nuovo codice si impone inizialmente sulle sue convinzioni piuttosto tradizionali a proposito di genere, sessualità, morale, intrattenimento, cultura materiale e rapporti familiari. Alla fine del film, tuttavia, Dimitris compie la sua personale rivoluzione e osa abbandonare un ambiente che si contrappone alla sua personalità e deprime la sua virilità. In questo modo diventa un simbolo del rifiuto della modernità e dello stile di vita delle classi superiori e allo stesso tempo un prototipo eroico della virilità proletaria.

Achilleas Hadjikyriacou, *Masculinity and Gender in Greek Cinema 1949-1967*, Bloomsbury, Londra 2015

Though acclaimed on its first appearance (it won the Best Direction Awards at both the Salonica and Athens Film Festivals in 1966), Prosopo me prosopo has been subsequently banned in its native country. Manthoulis himself, pressurized by the authorities into leaving Greece, now lives in Paris... And though much of the political satire in Prosopo me prosopo is veiled or oblique, the overall message is spelled out clearly enough to make Manthoulis' unpopularity with the higher powers understandable. Set during the days of turbulence which led to the Generals' coup, the film brings its troubled academic hero face to face with the workings of bourgeois capitalism at its most omnivorous and exploitative, incarnated here in a wealthy family who set out to devour their daughter's tutor. The film's title suggests a confrontation, and Manthoulis' satire works not only by pitting the hero's scholarly ingenuousness against the alternate sophistication and brute appetite of his employers, but by establishing an insistente and ironic counterpoint between the old, classical Greece and its new, materialistic counterpart. Manthoulis' wealthy family are seen

as the new barbarians (the daughter's name Barbara is an explicit pun), and their impending seizure of power is suggested by the presentation of their house as a kind of labyrinthine political HQ, with rooms linked by intercom and all movement of guests or personnel traced on a scale map of the interior.
Nigel Andrews, "Monthly Film Bulletin", 1 January 1972

Dimitris embodies a typical working-class man who, despite holding a university degree, lives almost in poverty. His entrance into the house of a rich Athenian family signifies the beginning of his meeting with a new code of morals and values. This new code initially dominates his rather traditional beliefs regarding gender, sexuality, morality, entertainment, material culture and family relations. At the end of the film, however, Dimitris performs his own personal revolution and dares to abandon an environment which antagonizes his personality and depresses his manhood. In this way, he becomes a symbol of the rejection of modernity and upper class lifestyle and, at the same time, a heroic prototype of working-class masculinity. *Achilleas Hadjikyriacou*, Masculinity and Gender in Greek Cinema 1949-1967, *Bloomsbury, London 2015*

TARGETS

USA, 1968 Regia: Peter Bogdanovich

■ T. it.: *Bersagli*. Sog.: Polly Platt. Scen., M.: Peter Bogdanovich. F.: László Kovács. Scgf.: Polly Platt. Int.: Tim O'Kelly (Bobby Thompson), Boris Karloff (Byron Orlok), Arthur Peterson (Ed Loughlin), Monte Landis (Marshall Smith), Nancy Hsueh (Jenny), Peter Bogdanovich (Sammy Michaels), James Brown (Robert Thompson), Mary Jackson (Charlotte Thompson), Sandy Baron (Kip Larkin). Prod.: Peter Bogdanovich per Saticoy Productions ■ DCP. D.: 90'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: The Criterion Collection per concessione di



Targets

Park Circus ■ Restaurato nel 2022 da The Criterion Collection con la supervisione di Peter Bogdanovich / Restored in 2022 by The Criterion Collection under the supervision of Peter Bogdanovich

Avevo pensato di dare a Karloff la parte di un attore di film horror prossimo alla pensione; il metraggio riciclato sarebbe diventato un film nel film, che lui gira alla fine della carriera. Per creare un contrasto tra l'horror immaginario del castello gotico di Karloff e l'horror vero, inserii la scena di un veterano del Vietnam squilibrato che si mette a fare il ceccchino sul pubblico di un drive-in. Era qualche anno dopo Texas Tower e Charles Whitman. A Roger [Corman] l'idea piacque molto. Mostrai la mia sceneggiatura originale a Sam Fuller, e piacque anche a lui. Poi ci chiudemmo per tre ore nel suo ufficio, e lui reinventò completamente il mio soggetto, di testa sua, mentre io prendevo appunti. Roger commentò la revisione dicendo: "È la miglior sceneggiatura che mi sia capitato di dover produrre".
Peter Bogdanovich, in Roger Corman e Jim Jerome, *Come ho fatto cento*

film a Hollywood senza mai perdere un dollaro, Lindau, Torino 1998

Terminato il lavoro per *I selvaggi* Bogdanovich può affrontare la preparazione del suo primo film, pur sotto le rigide condizioni poste da Corman. Non si deve superare il costo di centotrentamila dollari e bisogna girare tutto in undici giorni, con la partecipazione di Boris Karloff che 'deve' ancora a Corman due giornate di riprese (in seguito, per fortuna, diventeranno cinque) per il contratto di *La vergine di cera*. È un grave limite, anche perché la ridotta possibilità di utilizzare Karloff rende necessaria la presenza di un altro attore comprimario. Bogdanovich risolve il problema in modo originale. La soluzione, dettata da una necessità contingente, si rivela l'intuizione più felice del film. Con la moglie, e guidato dai consigli di un regista consumato come Samuel Fuller, scrive un soggetto basato su due storie parallele che hanno un solo punto di incontro all'inizio e convergono poi in un unico finale. [...] Con questa insolita e stimolante opera prima, immediatamente apprezzata dalla



Riten

critica alla sua uscita, pone le basi del suo futuro enunciando chiaramente i temi che svilupperà nei film successivi: la gioia personale della messa in scena, la fiducia nei meccanismi del racconto e dell'azione (qui addirittura duplicata e che rimanda al dualismo, presente nella sua personalità, di "emotività" e di "intellettualità", secondo quanto afferma lo stesso regista); il rapporto tra critica e film, cinema e vita; il discorso sul 'genere' cinematografico; l'impiego del colore in funzione espressiva; il film come esempio di regia e come riflessione sul cinema.

Vittorio Giacci, *Peter Bogdanovich*, Il Castoro, Milano 2002

My idea was to have Karloff play a retiring horror film actor; the old footage was used as a film-within-a-film he's making at the end of his career. So to contrast the illusion of horror in Karloff's gothic castle with real horror, a deranged Vietnam vet starts sniping at people at a drive-in. This was a few years after the Texas Tower incident and Charles Whitman. Roger [Corman] really liked this idea.

I showed my original script to Sam Fuller and he liked it too. Then in three hours in his office he virtually re-created the script for me of the top of his head as I took notes. Roger said of the revise, "This is the best script I have ever had to produce". Peter Bogdanovich, in Roger Corman and Jim Jerome, How I Made a Hundred Movies in Hollywood and Never Lost a Dime, Hachette Books, London 1998

Once Bogdanovich finished working on The Wild Angels, he was able to set about preparing his first film, albeit under Corman's strict conditions. A 130,000 dollar budget and just 11 days of shooting, with the participation of Boris Karloff who still "owed" Corman two days of filming (luckily, later they would become five) under his contract for The Terror. It was a serious limitation, not least because the limited time with Karloff meant involving another supporting actor. Bogdanovich came up with an original solution to the problem. Dictated by a contingent necessity, the solution ended up being the film's most successful idea. With his wife, and guided by the

advice of a consummate director like Samuel Fuller, he wrote a story based on two parallel narratives that meet once at the beginning and then converge in a single ending... With this unusual and compelling first film, immediately acclaimed by the critics upon its release, he laid the foundations for his future by clearly setting out the themes he would develop in his other films: the personal joy of mise en scène; trust in narrative and action mechanisms (here doubled, and referring to the dualism in his personality, according to the director himself, between "emotionality" and "intellectuality"); the relationship between criticism and film, cinema and life; the exploration of film "genre"; the expressive use of colour; film as an example of directing and as a reflection on cinema.

Vittorio Giacci, *Peter Bogdanovich*, Il Castoro, Milan 2002

RITEN

Svezia, 1969 Regia: Ingmar Bergman

■ T. it.: *Il rito*. T. int.: *The Rite*. Sog., Scen.: Ingmar Bergman. F.: Sven Nykvist. M.: (Siv Kanälv (Siv Lundgren). Int.: Ingrid Thulin (Thea), Anders Ek (Sebastian Fischer), Gunnar Björnstrand (Hans Winkelmann), Erik Hell (giudice Ernst Abrahamsson), Ingmar Bergman (sacerdote). Prod.: Lars-Owe Carlberg per Cinematograph AB ■ DCP. D.: 75'. Bn. Versione svedese con sottotitoli inglesi / *Swedish version with English subtitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di SF Studios ■ Restaurato nel 2022 da Svenska Filminstitutet, a partire dal negativo originale e dal missaggio audio conservati presso SF Studios / *Restored in 2022 by Svenska Filminstitutet, from the original negative and the final mix sound preserved at SF Studios*

La sproporzione tra la scarsa notorietà di *Riten* e l'importanza del film per una piena comprensione dell'opera di Ingmar Bergman è abbastanza incredibile.

Tuttavia non sorprende: *Riten* fu realizzato per la televisione svedese, e perfino per quel mezzo era una produzione modesta. Come spiegò lo stesso Bergman nel libro di interviste *Bergman on Bergman*: “I film sono sempre circondati da molta pretenziosità. C’è un sacco di apparato. Le riprese prendono 45 giorni, 50 giorni, 65 giorni. Fellini ci mette 28 settimane e c’è un gran baccano e Dio sa quanto costa. Così ho pensato: ‘Diamine, riunisco quattro dei miei migliori amici, proviamo per quattro settimane e poi giriamo’. Mi sono detto che sarei riuscito a girarlo in nove giorni”.

Per queste ragioni *Riten* è sfuggito all’attenzione di molti ammiratori di Bergman. Resta tuttavia un’opera cruciale nella sua filmografia e dovrebbe essere considerato (e penso che lo sarà) uno dei suoi risultati migliori. Sono presenti molti temi chiave bergmaniani: per esempio il duplice ruolo dell’artista, umiliato e cannibale. Non da ultimo, *Riten*, come film bergmaniani più riveriti quali *Luci d’inverno* e *Persona*, dimostra l’ambivalenza della condizione umana, dove i rapporti di potere mutano e vittima e oppressore si scambiano di ruolo.

Seppur girato per il piccolo schermo, vale decisamente la pena di guardare *Riten* anche al cinema (in fin dei conti anche *Fanny e Alexander* è stato fatto per la tv). Nonostante la sua austera messa in scena e l’uso limitato di despedienti cinematografici più sontuosi, il film risulta ancora eccellente sul grande schermo.

Jan Holmberg

The disproportion between how little known Riten is, and how important the film is to a full understanding of Ingmar Bergman’s oeuvre, is rather stunning.

It is however, not surprising: Riten was made for Swedish television, and even for that medium it was a modest production. As Bergman described it in the interview book Bergman on Bergman: “There’s always such a lot of pretentiousness surrounding films. Such a



Tian xia di yi quan

lot of apparatus. Shooting takes 45 days, 50 days, 65 days. For Fellini it takes 28 weeks and there’s a hell of a hullabaloo and cost God knows how much. So I thought: ‘Hell, I’ll gather four of my close friends and we’ll rehearse for four weeks and then we’ll shoot it.’ I figured out I’d be able to shoot it in nine days.”

For these reasons, Riten has flown under the radar even of many Bergman fans. However, it remains a crucial work in the filmography and should (and I think will) be considered one of his finest achievements. Many key Bergman themes are present: for example the dual role of the artist as both humiliated and cannibalistic. Not least Riten, like more canonised Bergman works such as Winter Light and Persona, demonstrates the ambivalence of the human condition, where power relations shift, where oppressor and victim change places.

Though shot for the small screen, Riten is eminently watchable in the cinema as well (after all, Fanny and Alexander was also made for TV). In all its austere mise-en-scène, and with its limited use of more lavish cinematic devices, the film still looks great on the big screen.

Jan Holmberg

TIAN XIA DI YI QUAN

Hong Kong, 1972

Regia: Chang-hwa Jeong

■ T. it.: *Cinque dita di violenza*. T. int.: *King Boxer / Five Fingers of Death*. Sog.: Yang Chiang. F.: Wang Yunglung. M.: Hsing-Lung Chiang, Kung-Wing Fan. Scgf.: Chi-Jui Chen. Mus.: Yung Yu-Chen. Int.: Lieh Lo (Chao Chih-Hao), Ping Wang (Sung Ying Ying), Hsiung Chao (Okada), Chin-Feng Wang (Yen Chu Hung). Prod.: Run Run Shaw, Raymond Shaw. ■ DCP. D.: 104'. Col. Versione mandarina con sottotitoli inglesi / Mandarin version with English subtitles ■ Da: Arrow Films per concessione di Celestial ■ Restaurato nel 2021 da Arrow Films presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e R3Store Studios, a partire dal negativo camera originale 35mm e dai negativi colonna ottici / Restored in 2021 by Arrow Films at L'Immagine Ritrovata and R3Store Studios laboratories, from the original 35mm camera negative and optical sound negatives

Dalla Cina con furore [...] aveva un precedente illustre in Tian xia di yi quan, realizzato dal regista coreano Jeong Chang-hwa per gli Shaw Brothers, che insieme a La morte nella

mano (1970) di Jimmy Wang Yu inaugurò il filone del kung fu, in anticipo rispetto a Bruce Lee. [...]

Record d'incasso in Italia (719 milioni di lire, 300 milioni in più di *Il furore della Cina colpisce ancora*), negli Stati Uniti *Tian xia di yi quan* diventa un classico delle programmazioni nei *grindhouse*, le sale periferiche adibite ai *double bill* (paghi un biglietto, vedi due film) e dedicate al cinema popolare di genere. Quentin Tarantino nel corso degli anni ha stilato una lista definitiva dei suoi venti *grindhouse movie* preferiti e *Tian xia di yi quan* viene inserito al numero sette. [...]

Tian xia di yi quan ha una trama simile a quella di *Dalla Cina con furore*. La rivalità tra due diverse scuole, entrambe cinesi in questo caso, ma una, quella del malvagio, assolda un sicario ronin giapponese con due suoi bravacci al seguito, sempre nipponici, vestiti con *judogi* e *hakama* come perfetti *aikidoki*. In palio non c'è l'orgoglio nazionale ma più semplicemente un torneo che decreterà il migliore artista marziale e la migliore scuola. [...]

Il film è stato omaggiato da Tarantino in *Kill Bill*, sia riproponendo il tema musicale di *Ironsides* che i cinesi immagino avessero sgraffignato, ma soprattutto recuperando la mistica della "tecnica del palmo d'acciaio o della mano di ferro", tramandata dal *shifu* (*sensei* in cinese) a Lo Lieh dopo che i giapponesi gli hanno rotto le mani. La Sposa/Uma Thurman vi ricorre per uccidere Bill/David Carradine benché utilizzando un'altra denominazione ("tecnica dell'esplosione del cuore con cinque colpi delle dita").

Mauro Gervasini, *Cuore e acciaio. Le arti marziali al cinema*, Bietti, Milano 2019

Fist of Fury... had an illustrious forerunner in Tian xia di yi quan, ("the number one fist in the world", 1972), which the Korean filmmaker Jeong Chang-hwa directed for the Shaw Brothers and which, together with Jimmy Wang Yu's The Chinese Boxer

(1970), inaugurated the kung fu cycle before Bruce Lee arrived on the scene...

Tian xia di yi quan broke box office records in Italy (719 million lire, 300 million more than The Big Boss). In the United States, it became a classic of grindhouse programming in provincial cinemas reliant on popular genres and double bills (pay for one ticket, see two films). Over time, Quentin Tarantino drew up a definitive list of his top 20 grindhouse movies and Tian xia di yi quan was placed at number seven...

The film has a similar plot to Fist of Fury: the rivalry between two different schools. In this instance, both are Chinese, but the evil one enlists a Japanese ronin assassin backed up by two Japanese thugs dressed in judogi and hakama, like traditional practitioners of Aikido. It is not national pride that is at stake here, but simply a tournament to decide on the best school and best martial artist...

Tarantino paid homage to the film in Kill Bill, borrowing the Ironside musical theme, which the Chinese must have pinched, but above all by reprising the mystical "iron fist and hand of steel", which is passed down to Lo Lieh by his sifu (Chinese for sensei) after the Japanese have broken his hands. The Bride/ Uma Thurman would make use of it to kill Bill/David Carradine, albeit under a different name ("five point palm exploding heart technique").

Mauro Gervasini, *Cuore e acciaio. Le arti marziali al cinema*, Bietti, Milano 2019

IL TRAM

Episodio di *La porta sul buio*

Italia, 1973 Regia: Sirio Bernadotte
[Dario Argento]

■ T. int.: *The Tram (Door Into Darkness)*. Sog., Scen.: Dario Argento. F.: Elio Polacchi. M.: Amedeo Giomini. Scgf.: Dario Micheli. Mus.: Giorgio Gaslini. Int.: Enzo Cerusico (commissario Giordani), Paola Tedesco (Giulia), Pierluigi Aprà (Roberto Magli), Emilio Marchesini (Marco

Roviti), Corrado Olmi (Morini), Fulvio Mingozzi (poliziotto). Prod.: Giuseppe Mangogna per SEDA Spettacoli S.p.A. per RAI Radio Televisione Italiana ■ DCP. D.: 55'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di RAI Teche ■ Restaurato in 4K nel 2022 da RAI Teche presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia positiva 16mm. Con il sostegno del Ministero della Cultura / Restored in 4K in 2022 by RAI Teche at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a 16mm positive print. Funding provided by Ministero della Cultura

Negli anni Settanta, quando realizza per la Rai la miniserie composta da quattro episodi *La porta sul buio*, Dario Argento è attratto dalla possibilità (soprattutto tecnica) del mezzo, nonché dalla chance di arrivare, con le sue creazioni e i suoi incubi, a un pubblico molto più vasto e popolare; dall'altra è condizionato da evidenti reticenze autocensorie e dalla sotterranea convinzione della inadeguatezza di un contenitore troppo familiare per la trasgressività e l'enormità dei cerimoniali delittuosi e delle allucinazioni mortuarie abituali nelle sue messe in scena. Il 'controllo formale' e tecnico sul prodotto è insomma subordinato, in questo caso, a un più forte controllo estetico e linguistico. I due episodi *Testimone oculare* e *Il tram* finiscono così per risultare forme divulgative [...] delle ossessioni e delle tematiche contenute nell'iniziale trilogia 'zoonomatica'; Argento si presenta di persona, appunto per 'garantire' la temperatura del prodotto, ancora una volta emulo di Hitchcock, e parla con tono pacato e quasi rassicurante di delitti incanalati nella normalità della vita quotidiana, nelle efficienti metropoli italiane [...].

Non a caso ambedue gli episodi (il primo scritto e sceneggiato, il secondo anche diretto da Argento con lo pseudonimo di Sirio Bernadotte) mostrano una decisa 'normalizzazione' delle pratiche e dei moventi del delitto. [...]



Il tram

Il tram è la storia di un innamorato geloso e respinto che vuole vendicarsi. Siamo ben distanti dalle alterazioni cromosomiche, dalle menti sconvolte, dalle perversioni sessuali che accompagnano gli assassini dei primi lungometraggi. [...] In compenso Argento ripropone il proprio interesse per l'atto conoscitivo del guardare, nelle differenze e negli scarti, dietro le apparenze e dentro le immagini: soprattutto in *Il tram*, che nel commissario Giordani, interpretato con smagata ma solo apparente ingenuità da Enzo Cerusico, trova la figura più compiuta e ostinatamente 'terrena' di detective argentiano, è evidente l'ansia dell'iterazione meccanica, della ricostruzione per evincere il particolare rivelatore, sempre sfuggente.

Roberto Pugliese, *Dario Argento*, Il Castoro, Milano 2011

In the 1970s, when Dario Argento created the four episode miniseries La porta sul buio for the Italian broadcaster RAI, he was attracted by the medium's potential (especially the technical side) as well as the chance for his creations and nightmares to reach a much larg-

er and more popular audience. On the other hand, he was influenced by evident self-censorship, reticence and an underlying conviction that such a familiar format was unfit for the transgressiveness and enormity of the criminal rituals and deathly hallucinations that were common elements of his mise en scène. In other words, the product's technical and formal control depends, in this case, on a more powerful aesthetic and linguistic control. The two episodes Testimone oculare (Eyewitness) and Il tram thus end up being mainstream forms... of the obsessions and themes contained in the initial "zoonomatics" trilogy. Argento introduces in person to guarantee the product's atmosphere, once again emulating Hitchcock, and speaks in a calm and almost reassuring tone of crimes taking place in normal daily life in efficient Italian cities...

It is no coincidence that both episodes (the first written and scripted, the second also directed by Argento under the pseudonym of Sirio Bernadotte) depict a distinct normalisation of the practice and motives of murder... Il tram is the story of a jealous and rejected lover who wants revenge. We are nowhere near the chro-

mosomal alterations, deranged minds and sexual perversions characterising the killers of the first feature films... To make up for it, Argento brings back his interest in the psychological act of looking, in the differences and gaps behind appearances and in images. With Inspector Giordani, played by Enzo Cerusico with a faint yet apparent naivety as the most complete and stubbornly grounded Argento detective, the anxiety of mechanically iterating and reconstructing to discover the ever-elusive clue could not be more evident than it is in Il tram.

Roberto Pugliese, *Dario Argento*, Il Castoro, Milan 2011

THE WICKER MAN (THE FINAL CUT)

Regno Unito, 1973

Regia: Robin Hardy

■ Sog.: dal romanzo *Ritual* (1967) di David Pinner. Scen.: Anthony Shaffer. F.: Harry Waxman. M.: Eric Boyd-Perkins. Scgf.: Seamus Flannery. Mus.: Paul Giovanni. Int.: Edward Woodward (sergente Neil Howie), Christopher Lee (Lord Summerisle), Britt Eklund (Willow MacGregor), Lesley Mackie (Daisy), Diane Cilento (Miss Rose), Ingrid Pitt (la bibliotecaria), Lindsay Kemp (Alder MacGregor), Ian Campbell (Oak). Prod.: Peter Snell per British Lion Film Corporation ■ DCP. D.: 95'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: StudioCanal ■ Restaurato in 4K nel 2023 da StudioCanal a partire dal negativo originale 35mm / *Restored in 4K in 2023 by StudioCanal from the original 35mm negative*

The Wicker Man brucia più intensamente che mai sul terreno coperto di cicatrici del cinema britannico. Notoriamente celebrato negli Stati Uniti da "Cinefantastique" nel lontano 1977 come "il Quarto potere dell'orrore", in patria ci ha messo un po' di più per accendersi ma oggi occupa ormai regolarmente i primi posti delle classi-



The Wicker Man

fiche dei migliori titoli, e la sua star, Christopher Lee, ha dichiarato di aver offerto in quel film la sua interpretazione migliore. [...]

Ciò nonostante, nei giorni bui dell'industria cinematografica britannica dei primi anni Settanta, *The Wicker Man*, né amato né desiderato, fu condannato dalla sua stessa società di distribuzione come "maledettamente difficile da vendere". [...] Montato in più versioni di quante se ne possano contare, il film ha una storia produttiva avvolta nel mistero e nel caos. [...] Divenne un 'cult movie' da manuale grazie a un passaparola che ne cantò le virtù, nell'era analogica, attraverso fanzine e sentiti dire, quando l'unica possibilità di vedere un film dimenticato si concretizzava solo se veniva trasmesso alla tv a tarda notte.

È una gran bella storia. In *The Wicker Man* il sergente di polizia fermente cristiano Howie (Edward Woodward) vola a Summerisle, una remota isola scozzese, per indagare sulla scomparsa della piccola Rowan Morrison.

[...] Howie incontra Lord Summerisle (Christopher Lee), l'affascinante leader panteista della comunità isolana, che ha escogitato il rapimento per attirare il virgine Howie al suo ineluttabile destino. [...] Il film ha la struttura elaborata di una burla architettata dal duo Hardy-Shaffer; ma è più grandioso, più nero, e fa sinceramente spavento. "Ogni cinque minuti c'era un chiaro indizio" spiega Hardy. "Howie ne coglie alcuni ma non altri, e il pubblico ha la possibilità di coglierne alcuni e di capire che cosa sta succedendo." Vic Pratt, *Long Arm of the Lore*, "Sight & Sound", n. 10, ottobre 2013

The Wicker Man burns brighter than ever across the scarred terrain of British Cinema. Famously championed by "Cinefantastique" stateside, as far back as 1977, as "the Citizen Kane of horror", it took longer to ignite at home, but nowadays regularly ranks high in best film polls, with its star, Christopher Lee, having declared that in it he gave his greatest performance...

Despite all this, back in the dark days of the British film industry of the early 1970s, The Wicker Man, unloved and unwanted, was condemned by the very company that released it as "hellishly difficult to market."... Cut into more versions than anyone can keep track of, the film has a production history that's shrouded in mystery and confusion... It became the textbook 'cult' movie, with word of its charms spread from fan to fan, in an analogue age, via whispered rumour and fanzines, back when your only chance of catching a forgotten film was if it turned up on telly late one night.

It's quite a story. The Wicker Man sees staunchly Christian police sergeant Howie (Edward Woodward) fly to Summerisle, a remote Scottish island, to investigate the disappearance of young Rowan Morrison... Howie encounters Lord Summerisle (Christopher Lee), the islanders' charming, pantheistic leader, who has concocted the kidnap as a deception to lure the virginal Howie to his doom... The film is as elaborately constructed as a Hardy-Shaffer practical

joke; but grander, darker, and genuinely horrifying. "Every five minutes there was a strong clue," explains Hardy. "Howie picks up some but he doesn't pick up others, and the audience has the chance to pick up some and see what's going on." Vic Pratt, Long Arm of the Lore, "Sight & Sound", n. 10, October 2013

ALOÏSE

Francia, 1975

Regia: Liliane de Kermadec

■ Scen.: Liliane de Kermadec, André Téchiné. F.: Jean Penzer. M.: Claudine Merlin. Int.: Delphine Seyrig (Aloïse da adulta), Isabelle Huppert (Aloïse da giovane), Michael Lonsdale (il direttore dell'ospedale psichiatrico), Marc Heyraud (il padre di Aloïse), Jacques Weber (l'ingegnere), Julien Guiomar (il direttore del teatro), Roger Blin (l'insegnante di canto), Monique Lejeune (Elise da adulta), Valérie Schoeller (Elise da giovane). Prod.: Alain Dahan per Unité Trois ■ DCP. D.: 115'. Col. Versione francese e tedesca / French and German version ■ Da: La Cinémathèque française per concessione di TF1 Studio ■ Restaurato in 4K nel 2023 da TF1 Studio, La Cinémathèque française e Cinémathèque suisse presso i laboratori Hiventy e Transperfect, a partire dai negativi originali / Restored in 4K in 2023 by TF1 Studio, La Cinémathèque française and Cinémathèque suisse at Hiventy and Transperfect laboratories, from the original negatives

La Cinémathèque française è particolarmente legata all'opera di Liliane de Kermadec, regista libera e impegnata, che poco prima della scomparsa nel 2020 aveva deciso di affidare tutti i suoi archivi all'istituzione. Attrice e successivamente fotografa di scena all'inizio degli anni Sessanta, ad esempio per *Cleo dalle 5 alle 7* di Varda e *Muriel* di Resnais, passa alla regia incoraggiata dalla sua cerchia artistica (Varda, Demy, Resnais, Marker) che ne orienta la sensibilità creativa.



Aloïse

Aloïse, scritto con André Téchiné e girato nel 1974, è sicuramente il suo film più noto e sottolinea l'attrazione della regista per le figure artistiche insolite e fragili. Filmando due attrici emblematiche, Isabelle Huppert (in uno dei suoi primi ruoli) e Delphine Seyrig (già impegnata, tra l'altro, nel movimento femminista), Liliane de Kermadec racconta, con queste due voci quasi mute, la vita tormentata di Aloïse Corbaz, artista svizzera che fu una figura chiave dell'Art brut. Nel 1918, poco dopo la Prima guerra mondiale, fu ricoverata per problemi psichici e rimase internata in un ospedale psichiatrico fino alla morte nel 1964. Un primo capitolo del film è dedicato alla giovinezza di Aloïse, piena di vita e di domande in un ambiente colorato e luminoso. La regista si sofferma poi sugli anni trascorsi nel mondo chiuso e triste del manicomio. Gli ambienti, come i vestiti dei pazienti, sono monocromi e scuri, e si riconosce il lavoro curato e armonioso del direttore della fotografia Jean Penzer che offre una mirabile uniformità di tono. Il clima visivo traduce così i pensieri insondabili e confusi di Aloïse. Alcuni frammenti di conversazioni tra i medici lasciano intendere

che i pazienti avrebbero potuto vivere diversamente con un approccio più moderno. Il tono è corretto e la narrazione irriverente. Lo spettatore rimane quindi sospeso e accetta il ritmo lento e coinvolgente. Alla fine, Aloïse si metterà a scrivere e a dipingere, ritrovando i colori della vita e le carte colorate della sua infanzia.

Hervé Pichard

The Cinémathèque française is particularly invested in the work of Liliane de Kermadec, an independent and committed filmmaker who, shortly before her death in 2020, had made arrangements to bequeath her entire archive. An actress, then a set photographer in the early 1960s on films such as Varda's Cleo from 5 to 7 and Muriel by Resnais, she moved on to directing, encouraged by her peer artists (Varda, Demy, Resnais and Marker) who guided her creative sensibility.

Aloïse, which she wrote with André Téchiné and shot in 1974, is without doubt her best-known film and it highlights her attraction to fragile and quirky artistic figures. Filming two iconic actresses, Isabelle Huppert (in one of her early roles) and Delphine Seyrig (already committed to feminist values and other

causes), Liliane de Kermadec tells the story – through these two quiet voices – of the tortured life of Aloïse Corbaz, the outstanding Swiss exponent of art brut. In 1918, shortly after World War I, she was hospitalised after suffering from psychological problems and remained in an asylum until her death in 1964. The first part of the film is devoted to the young Aloïse, wide-eyed and full of life, in a bright and colourful environment. The filmmaker then shifts the focus to her years of confinement in the sad, closed world of the asylum. Like the patients' attire, the décor is monochrome and sombre, and it's possible to detect the harmonious and painstaking work of Jean Penzer, who provides an admirable unity of tone. Thus, the visual climate translates Aloïse's unfathomable and confused thoughts. Fragments of conversation between the doctors imply that the patients might have fared better under a more modern regime. The tone is incisive and the narrative audacious. This keeps the spectator in a state of suspense, and the slow and compelling pace feels right. Eventually Aloïse took up writing and painting, rediscovering the colours of life and the wallpaper of her childhood.

Hervé Picard

LA CASA DALLE FINESTRE CHE RIDONO

Italia, 1976 Regia: Pupi Avati

■ T. int.: *The House of the Laughing Windows*. Sog.: Pupi Avati, Antonio Avati. Scen.: Pupi Avati, Antonio Avati, Gianni Cavina, Maurizio Costanzo. F.: Pasquale Rachini. M.: Giuseppe Baghdighian. Scgf.: Luciana Morosetti. Mus.: Amedeo Tommasi. Int.: Lino Capolicchio (Stefano), Francesca Marciano (Francesca), Gianni Cavina (Coppola), Giulio Pizzirani (Antonio Mazza), Eugene Walter (don Orsi), Ines Ciaschetti (maestra), Bob Tonelli (Solmi), Pietro Brambilla (Lidio), Ferdinando Orlandi (il maresciallo), Andrea Matteuzzi (Poppi). Prod.: Antonio Avati, Gianni Minervini per A.M.A. Film



La casa dalle finestre che ridono

■ DCP. D.: 110'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di ACEK ■ Restaurato in 4K nel 2023 da SND e Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dai negativi originali messi a disposizione da ACEK / *Restored in 4K in 2023 by SND and Cineteca di Bologna at L'Immagine*

Ritrovata laboratory, from the original negatives preserved by ACEK

Uno dei film di maggior successo in tutta la filmografia di Avati, uno di quelli che sconfiggerà il tempo e che conquisterà lo status di cult anche fuori dai confini nazionali e che entrerà nei volumi e nei saggi dedicati al cinema noir-giallo-gotico. [...]

L'idea affondava le radici in una delle storie che Pupi Avati bambino sentiva evocare davanti al fuoco del camino che gettava frammenti di luce sugli ambienti oscuri delle case di campagna percorse da scricchiolii e fantasmi: “Le favole contadine che ho messo in qualche mio film nascono da lì, dai racconti delle mie zie... la violenza, il sangue, l'amputazione degli arti, la morte, questo passare di qua e di là. La finzione pedagogica non era moraleggiante, era quella del deterrente puro, instillare la paura in noi bambini”. [...]

In una guida dedicata al cinema di genere, *La casa dalle finestre che ridono* è un corpo estraneo difficilmente catalogabile per quel suo galleggiare tra giallo e noir con deviazioni verso l'horror. I codici che stabiliscono l'appartenenza a questi generi sono tutti ben schierati. Ombre, persiane che si chiudono, porte cigolanti, voci ranto-lanti che proferiscono terribili minacce al telefono, gatti che strillano, riprese in soggettiva. [...] L'*Avati touch* si fa largo in altre zone a partire dalla scelta dei luoghi [...]. Se il giallo italiano è sostanzialmente metropolitano, qui coraggiosamente – e probabilmente grazie alla totale indipendenza economica – si viene catapultati nel ventre profondo della provincia più dimenticata, provocando una sensazione di spaesamento e isolamento (accentuata dall'ambientazione nel passato, gli anni Cinquanta del Novecento). [...] Il delta del Po, Comacchio, le campagne depresse al confine tra bolognese e ferrarese: vuoto e assenza di confini, dove il Po non è fiume maestoso ma un sistema venoso creatore di acquitrini malsani. Nella sua vastità il paesaggio riesce a essere claustrofobico, complice una luce malata che avvolge la scena.

Andrea Maioli, *Pupi Avati. Sogni Incubi Visioni*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2019

One of the biggest successes of Avati's entire filmography, the film has stood the test of time, earning its place in books and essays dedicated to noir, giallo and gothic cinema and achieving cult status, even beyond national borders...

The idea came from one of the stories that Avati used to listen to as a child, next to a fireplace which cast a flickering light into the dark corners of a country house filled with strange sounds and phantoms. “The country legends which I used in some of my films derived from stories my aunts told... violence, blood, amputated limbs, death, the permeable boundary between life and the beyond. These tales were pedagogic, but not moralistic; they were simply a deterrent, designed to instil fear into children”...

La casa dalle finestre che ridono does not fit easily into studies of genre cinema; the way it shifts between giallo and noir, with detours into horror, make it hard to classify. The codes which define these genres are all clearly delineated. Shadows, banging shutters, creaking doors, wheezing voices uttering terrifying threats over the telephone, wailing cats, subjective shots... The “Avati touch” expands into new areas, beginning with his choice of location... If the Italian giallo is basically a metropolitan phenomenon, Avati catapults us bravely – and probably as a result of his absolute financial independence – into the dark heart of a provincial backwater. In so doing, he generates a sense of disorientation and isolation, which is further accentuated by its historical setting, in the 1950s... The River Po delta, Comacchio, the backward countryside between Bologna and Ferrara. The film emphasises emptiness and a lack of borders where the Po is no longer an imposing river but rather a spidery network, which gives rise to an unhealthy marshland. Despite its vastness, the landscape comes across as claustrophobic, thanks also to a sickly light which envelops the scene.

Andrea Maioli, *Pupi Avati. Sogni Incubi Visioni*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2019

UN RÊVE PLUS LONG QUE LA NUIT

Francia, 1976

Regia: Niki de Saint Phalle

■ T. int.: *A Dream Longer than Night*. Sog., Scen.: Niki de Saint Phalle. F.: Bernard Zitzermann. M.: Nicole Garnier, Dominique Cazeneuve. Scgf.: Niki de Saint Phalle. Mus.: Peter Whitehead. Int.: Laura Duke Condominas (Camélia), Laurence Bourqui (Camélia bambina), Niki de Saint Phalle (la madre / la maîtresse), Roberto (il nano), Rico Weber (il drago), Humbert Balsan (Sébastien), Laurent Condomidas (Basile), Jean Tinguely (il padre / il generale rosa). Prod.: Claude Jauvert, Mark Goodman per Auditel ■ DCP. D.: 82'. Col. Versione francese, tedesca e inglese con sottotitoli inglesi / *French, German and English version with English subtitles*
 ■ Da: Niki Charitable Art Foundation
 ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Niki Charitable Art Foundation con il sostegno di Dior presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi camera e sonoro 16mm / *Restored in 4K in 2023 by Niki Charitable Art Foundation with funding provided by Dior at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the 16mm camera and sound negatives*

Il film è una ballata immaginaria e poetica, un racconto fantastico che può essere visto come il sogno di una notte che sarebbe poi la vita.

Daddy, il primo lungometraggio di Niki de Saint Phalle, film-poesia, era una sorta di esorcismo con cui la regista sembrava confessare i propri fantasmi e liberarsene.

Un rêve plus long que la nuit è la visione inquieta e poetica che una madre, artista, può avere della vita di sua figlia. Sappiamo che Laura Condominas, che interpreta il ruolo di Camélia, è la figlia di Niki de Saint Phalle. Il film è quindi la rappresentazione, in modalità fiabesca, del passaggio di un personaggio femminile dall'infanzia all'adolescenza e all'età adulta. Immagini di gioco, di gioia e di felicità, immagini di paura e di terrore di fronte a



Un rêve plus long que la nuit

vari tipi di iniziazione: il sesso, la morte, la crudeltà...

E come in una favola tutto finisce bene, con la speranza, l'incontro con l'amore, la porta aperta verso la luce [...] Si direbbe che il film voglia riallacciarsi al meraviglioso, al fantastico, nella tradizione di Méliès e Cocteau. [...] Non si può negare l'originalità del suo universo poetico, della sua fantasia delirante e surreale. I paesaggi, le scenografie, i costumi, la musica, i suoni e le macchine di Tinguely immergono lo spettatore in un mondo strano, magico e fiabesco dal quale affiorano le ossessioni di un creatore che è allo stesso tempo donna e madre. È, al femminile, un cinema che si avvicina a quello di Jodorowsky o di Arrabal.

Lo si può amare alla follia o detestare radicalmente. In ogni caso, non è possibile restare indifferenti. André Cornand, "Image et Son", n. 320-321, ottobre 1977

Un rêve plus long que la nuit è, a mio avviso, uno dei rari tentativi completamente riusciti di cinema barocco francese, la cui ricchezza punta a una polisemia espressiva che abbraccia sia il territorio della psicoanalisi tradizio-

nale, la quale si ritrova interamente messa in discussione, sia quello della creazione artistica, concepita nell'eterogeneità dei materiali utilizzati. Raphaël Bassan, "Écran", n. 54, gennaio 1977

The film is an imaginary and poetic ballad, a marvellous tale that can be seen as the dream of a night brought to life.

Daddy, *Niki de Saint-Phall's first feature film, a film-poem, was something of an exorcism through which the director seemed to want to surrender herself and cut loose from her own visions.*

Un rêve plus long que la nuit is the intimate, poetic vision that a mother, an artist, can have of her daughter's life. We know that Laura Condominas, who plays the role of Camélia, is Niki de Saint-Phall's daughter. The film is therefore a fairy tale-like evocation of a female character's passage from childhood to adolescence and adulthood. Images of playfulness, joy and happiness, images of fear and terror when confronted for the first time with various experiences: sex, death, cruelty...

And, as in a fairy tale, it all ends happily, with hope, the discovery of love and an open door leading to the light...

The film wishes, it appears, to revive the marvellous, the fantastic, in the tradition of Méliès and Cocteau... There is no denying the originality of its poetic universe, of its delirious and surrealistic imagination. Landscapes, sets, costumes, music, sounds and Tinguely's machines plunge the viewer into a strange, magical, fairy tale land from which the obsessions of a creator who is both a woman and a mother emerge. It is a feminine version of a cinema that is quite close to that of Jodorowsky or Arrabal.

Absolutely love it, or utterly hate it. Either way, you cannot remain indifferent. André Cornand, "Image et Son", n. 320-321, October 1977

Un rêve plus long que la nuit, in my opinion, is one of the few completely successful attempts at French baroque cinema, the richness of which aims to encapsulate many meanings; it ventures into the territory of traditional psychoanalysis, which finds itself entirely called into question, as well as that of artistic creativity, conceived in the heterogeneity of the materials used. Raphaël Bassan, "Écran", n. 54, January 1977

CROSS OF IRON

Regno Unito-Germania, 1977

Regia: Sam Peckinpah

■ T. it.: *La croce di ferro*. Sog.: dal romanzo omonimo (1956) di Willi Heinrich. Scen.: Julius Epstein, Sam Hamilton, Walter Kelley. F.: John Coquillon. M.: Mike Ellis, Tony Lawson. Scgf.: Brian Ackland-Snow, Ted Haworth. Mus.: Ernest Gold. Int.: James Coburn (Rolf Steiner), Maximilian Schell (capitano Stransky), James Mason (colonnello Brandt), David Warner (capitano Kiesel), Senta Berger (Eva), Roger Fritz (tenente Triebig), Igor Galo (tenente Meyer), Fred Stillkrauth (caporale Schnurrbart), Arthur Brauss (Zoll), Klaus Löwitsch (Krüger). Prod.: Wolf C. Hartwig per EMI Films, Itc Entertainment, Rapid Films ■ DCP. D.: 133'. Col. Versione inglese / English version



Cross of Iron

■ Da: StudioCanal ■ Restaurato in 4K nel 2023 da StudioCanal a partire dal negativo originale 35mm / Restored in 4K in 2023 by StudioCanal from the 35mm original negative

Nell'inverno del 1975 Peckinpah incontrò due dei produttori indipendenti più di successo di Hollywood, Dino De Laurentiis e Ilya Salkind. De Laurentiis gli chiese di dirigere il suo remake a budget stellare di *King Kong* [...]; la Salkind invece gli offrì *Superman* [...]. Alla fine rifiutò entrambe le offerte. Aveva bisogno di un progetto in cui affondare i denti, una storia, dei personaggi, un dilemma umano che lo colpisse nel profondo. [...]

Wolf Hartwig, un produttore tedesco di film erotici, desiderava sfondare nella cinematografia. Mandò a Peckinpah una copia di *Cross of Iron*, un romanzo su un plotone di soldati tedeschi durante la Battaglia di Krymskaya nel 1943, mentre il fronte russo di Hitler, e il suo Reich millenario, vacillavano sull'orlo della disfatta totale.

Dalla sua primissima sceneggiatura, *The Dice of God*, passando per *Sierra Charriba*, *Viva! Viva Villa!* e *Il mucchio selvaggio*, Peckinpah aveva esplorato il panorama psicologico del professionista della guerra. Ora per la prima volta aveva l'opportunità di trattare l'argomento nel contesto di una guerra moderna e della Germania nazista, dove

la maschia folia del nazionalismo aveva portato la specie umana a un passo dall'autoannientamento. [...]

Quando *Cross of Iron* uscì in tutta Europa nella primavera del 1977, ricevette recensioni entusiastiche. Divenne la pellicola con i maggiori incassi in Germania e Austria dai tempi di *Tutti insieme appassionatamente* e vinse un Bambi, uno dei premi per le arti performative più prestigiosi della Germania. L'accoglienza in America fu l'esatto opposto. Il pubblico non era interessato a un film sulla Seconda guerra mondiale che presentava i tedeschi sotto una luce positiva e finiva con una nota così cupa e nichilista, e la maggior parte dei critici aveva ormai

etichettato Peckinpah come uno scribacchino con un debole per le sequenze d'azione. La maggior parte delle recensioni furono sdegnose o ostili. [...] Ma ci fu almeno un americano a cui *Cross of Iron* piacque. Qualche tempo dopo la sua uscita, Orson Welles inviò a Peckinpah un telegramma lodandolo come il miglior film antibellico che avesse mai visto. David Weddle, *Se si muovono... Falli secchi! Vita di Sam Peckinpah*, minimum fax, Roma 2018

In the winter of 1975 Peckinpah met with two of Hollywood's most successful independent producers, Dino De Laurentiis and Ilya Salkind. De Laurentiis asked him to direct his megabudget remake of King Kong... and Salkind offered him Superman... Finally, he turned down both movies. He needed a project he could sink his teeth into, a story, characters, and a human dilemma he cared deeply about... Wolf Hartwig, a German purveyor of softcore pornography films, yearned to break into legitimate features. He sent Peckinpah a copy of Cross of Iron, a novel about a platoon of German soldiers caught in the Battle of Krymskay in 1943 as Hitler's Russian front, and his thousand-year Reich, teetered on the verge of complete collapse.

From his very first screenplay, The Dice of God, through Major Dundee, Villa Rides, and The Wild Bunch, Peckinpah had explored the psychological landscape of the professional fighting man. Here for the first time was an opportunity to deal with the subject in the context of a modern war, of Nazi Germany, where the male madness of fervid nationalism led the human race to the brink of self-annihilation...

When Cross of Iron was released in Europe in the spring of 1977 it received rave reviews. It became the biggest-grossing picture in Germany and Austria since The Sound of Music and won a Bambi, one of Germany's most prestigious performing-arts awards. The reception in America was the polar opposite. The public wasn't interested in a World

War II movie that cast the Germans in a sympathetic light and ended on such a bleak and nihilistic note, and most critics had already written Peckinpah off as little more than a hack with a flair for action sequences. Most reviews were either dismissive or hostile...

But there was at least one American who liked Cross of Iron. Sometime after its release, Orson Welles sent Peckinpah a telegram praising it as the finest antiwar movie he'd ever seen.

David Weddle, "If They Move... Kill 'Em!" The Life and Times of Sam Peckinpah, Grove Press, New York 1994

LIGHTNING OVER WATER

Germania Ovest-Svezia, 1980

Regia: Nicholas Ray, Wim Wenders

■ T. it.: *Lampi sull'acqua - Nick's Movie*. T. alt. *Nick's Film*. Scen.: Nicholas Ray, Wim Wenders. F.: Ed Lachman, Martin Schäfer. M.: Peter Przygodda, Wim Wenders. Mus.: Ronee Blakley. Int.: Nicholas Ray, Wim Wenders, Ronee Blakley, Pierre Cottrell, Tom Farrell, Stephan Czapsky, Mitch Dubin, Becky Johnston. Prod.: Renée Gundelach per Road Movies Filmproduktion, Wim Wenders Produktion, Viking Film ■ DCP. D.: 90'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Wim Wenders Stiftung ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Wim Wenders Stiftung presso il laboratorio BASIS Berlin Postproduktion, a partire dal negativo originale. Con il sostegno di The Film Foundation e Förderprogramm Filmerbe (FFE) / *Restored in 4K in 2023 by Wim Wenders Stiftung at BASIS Berlin Postproduktion laboratory, using the original negative. Fundings provided by The Film Foundation and Förderprogramm Filmerbe (FFE)*

Una notte tardi, o forse un mattino prestissimo, un taxi scarica un uomo davanti a una porta, downtown, Manhattan. L'uomo ha un impermeabile, [...] ma non è un killer professionista pagato per uccidere qualcuno

che non conosce: è Wim Wenders, arrivato a casa di Nick Ray per girare un film sulle sue ultime settimane di vita (o ultime ore, ma al cinema si misura sempre tutto in settimane).

Come tutti i film sulla vita finiscono inevitabilmente per evocare l'idea della morte, questo film sulla morte ha tutte le porte e le finestre spalancate su un mondo di grande vitalità. Che altro non è che nostalgia della vita mentre la si vive, simulazione, recitazione, finzione. Così il film procede in progresso con la morte, questa volta veramente al lavoro, in 35mm e in videotape, in una sorta di continuo esterno-interno organico. Wenders, e noi con lui, incomincia a familiarizzare con il sentimento della morte e con l'idea semplice semplice che neanche noi che facciamo o che guardiamo il film siamo immortali, e dunque ben vengano le giunche cinesi materializzate dalla fantasia regressiva di Nick, ben venga Nick che scaterra gioiosamente nel microfono, Robert Mitchum che torna a casa zoppicando dal rodeo (sequenza che toglie il respiro, sublime come un Mizoguchi), Nick dolcissimo con gli studenti di un college (chissà cosa sanno di lui, pochissimo o niente, ma fa lo stesso), Nick disarmante per quanto è comprensivo anche con coloro che lo hanno emarginato, con Hollywood che gli ha reso il lavoro e la vita durissima. Infatti Nick, come tutti i registi che amo, era comprensivo anche con i cattivi dei suoi film.

Mi chiedo perché quello che si vede e si sente in questo film mi ha così profondamente emozionato. Nick è circondato da amici, da affetti, da ricordi. Wim è spaventosamente solo, ammutolito, mimetizzato nel décor [...]: Sam Spade si è accorto che sta filmando qualcosa mai filmato prima, quello che Proust, nelle sue ultime parole, aveva chiamato "l'immense frivolité des mourants".

Bernardo Bertolucci, *L'Immense frivolité des mourants*, in *Nick's Movie*, Ubulibri, Milano 1982



Lightning Over Water

Late one night, or perhaps early one morning, a taxi deposits a man by a doorway in downtown Manhattan. The man is wearing an overcoat... but he is not a professional killer paid to assassinate someone he does not know: it is Wim Wenders, who has arrived at the house of Nick Ray to shoot a film about the last weeks of his life (or rather the last hours, but in the cinema everything is measured in weeks).

Just as all films about life inevitably end up evoking the idea of death, this film about death throws open all its doors and windows to a world of great vitality. This is simply a nostalgia for life while it is still being lived – simulation, performance, fiction. And so the film proceeds step-by-step with the onset of death (this time truly on the job), on 35mm and on video, in a kind of natural and perpetual alternation between exterior-interior. Wenders – and we with him – gradually becomes accustomed to

the feeling of death and the oh-so-simple idea that even those of us who are making or watching the film are mortal. And so, bring on the Chinese junks that materialise from Nick's regressive fantasies! Bring on Nick joyously spitting into the microphone! Or Robert Mitchum hobbling back home from a rodeo (a breath-taking sequence, as sublime as anything by Mizoguchi); or Nick being sweet to some college students (who knows what they really know about him, probably little or nothing, but it does not matter); or the disarming sight of Nick being so understanding with those who marginalised him, with the Hollywood that made his work and his life so difficult. Indeed, Nick, like all the directors I love, was even sympathetic towards the bad guys in his films.

I wonder why everything you see and hear in this film moved me so deeply. Nick is surrounded by friends, loved ones, memories; while Wim is terribly

alone, silently blending into the décor... Sam Spade has realised that he is filming something which has never been filmed before – that which Proust, in his final words, called "l'immense frivolité des mourants".

Bernardo Bertolucci, *L'Immense frivolité des mourants*, in Nick's Movie, *Ubulibri*, Milan 1982

BLOW OUT

USA, 1981 Regia: Brian De Palma

■ Sog., Scen.: Brian De Palma. F.: Vilmos Zsigmond. M.: Paul Hirsch. Scgf.: Paul Sylbert. Mus.: Pino Donaggio. Int.: John Travolta (Jack Terry), Nancy Allen (Sally), John Lithgow (Burke), Dennis Franz (Manny Karp), John Aquino (detective Mackey), Peter Boyden (Sam), Curt May (Donahue). Prod.: George Litto per Filmways Pictures, Cinema 77, Geria



Blow Out

■ DCP. D.: 108'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: The Criterion Collection per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K nel 2022 da The Criterion Collection, a partire dal negativo camera originale. Restauro supervisionato da Brian De Palma / Restored in 4K in 2022 by The Criterion Collection, from the original camera negative. Restoration supervised by Brian De Palma

Blow Out è opera dal pessimismo assoluto, che non risparmia nulla e nessuno. Stando alle dichiarazioni dello stesso Brian De Palma, questo era l'aspetto del film che gli stava più a cuore: "un thriller politico", lo ha definito, "una riflessione intellettuale sul caso Watergate". Da questo punto di vista, il film può essere accostato a certe opere degli anni Settanta, da *I tre giorni del Condor* di Sidney Pollack a *Perché un assassinio* di Alan J. Pakula, incentrate sul tema dell'impotenza dell'individuo di fronte a un sistema politico corrotto. [...] Ad accomunare questi film è dunque un clima di paranoia, derivante dalla sensazione che il singolo cittadino sia solo, sperduto in un ambiente ostile, dove ogni sua mossa viene registrata e neutralizzata,

dove ogni persona amica può rivelarsi un emissario del 'potere' o, peggio, una sua scheggia impazzita. In *Blow Out* l'argomento trova la sua più compiuta espressione nel tema della manipolazione della voce. [...] Tutti gli omicidi nel film sono legati all'esigenza di ridurre al silenzio qualcuno, sia questo un uomo politico di idee troppo liberali, un testimone ingombrante o una prostituta chiacchierona. In una società simile, dominata da un sistema di potere che mira ad ammutolire ogni forma di dissenso, un uomo come Jack – che per professione 'cattura' voci e rumori, li conserva, li registra, li scheda – diventa per forza di cose un personaggio scomodo, da rendere inoffensivo, stemperando le sue armi, ovvero facendo sì che l'urlo di una donna che sta per essere realmente assassinata diventi un puro effetto di finzione, buono per un horror-movie qualsiasi. Non bisogna inoltre dimenticare che il titolo riecheggia quello di un celebre film di Antonioni, *Blow-up*. La scelta ovviamente non è casuale: il regista ferrarese operava una suggestiva riflessione sul rapporto tra la realtà e la sua riproduzione visiva, De Palma invece affronta il medesimo tema

partendo dalla prospettiva del suono, anche se il suo film è meno rarefatto e più ancorato a una dimensione sociale e politica. In De Palma la realtà non è inafferrabile di per sé, in modo congenito, ma lo è in quanto esistono delle persone che vogliono esserne, per ragioni di potere, gli unici ed esclusivi depositari.

Leonardo Gandini, *Brian De Palma*, Gremese, Roma 1996

Blow Out is an utterly pessimistic work that spares nothing and no one. According to statements made by Brian De Palma himself, this was the aspect of the film that was closest to his heart; he defined it as "a political thriller" and "an intellectual reflection on the Watergate climate". In this point of view, the film can be compared to some works of the 1970s, from Sidney Pollack's Three Days of the Condor to Alan J. Pakula's The Parallax View, which focus on the theme of the powerlessness of the individual in a corrupt political system... What these films have in common is a climate of paranoia, deriving from the feeling that the individual citizen is alone and lost in a hostile environment, where his every move is recorded and thwarted, where every friend can turn out to be an agent of "power" or, worse, a crazed fragment of it. In Blow Out this theme is fully explored with the manipulation of the human voice... All the murders in the film are connected to the need to silence someone, be it a politician with too liberal ideas, an inconvenient witness or a chatty prostitute. In a society dominated by a system of power that aims to silence any form of dissent, a man like Jack – who by profession "captures", preserves, records and catalogues voices and noises – is inevitably troublesome and must be made harmless by dulling his weapon, or by making the scream of a woman who is actually about to be murdered become a purely fictional sound effect, good for any horror movie. And who could forget that the title echoes Antonioni's famous film, Blow-up. The choice was obviously not by chance; the director from Ferrara



La Femme d'à côté

put into action a potent reflection on the relationship between reality and its visual reproduction. De Palma deals with the same theme, but from the perspective of sound, even if his film is less subtle and more anchored to a social and political dimension. In De Palma, reality is not elusive by nature but insofar as there are people who want to be its sole and exclusive keeper for the sake of power. Leonardo Gandini, Brian De Palma, Gremese, Rome 1996

LA FEMME D'À CÔTÉ

Francia, 1981 Regia: François Truffaut

■ T. it.: *La signora della porta accanto*.
T. int.: *The Woman Next Door*. Scen.:
François Truffaut, Suzanne Schiffman,
Jean Aurel. F.: William Lubtchansky. M.:

Martine Barraqué. Scgf.: Jean-Pierre Kohut-Svelko. Mus.: Georges Delerue. Int.: Fanny Ardant (Mathilde Bauchard), Gérard Dépardieu (Bernard Coudray), Michèle Baumgartner (Arlette Coudray), Henri Garcin (Philippe Bauchard), Véronique Silver (Odile Jouve), Roger Van Hool (Roland), Philippe Morier Genoud (lo psicanalista), Olivier Becquaert (il piccolo Thomas). Prod.: Les Films du Carrosse ■ DCP. D.: 106'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: MK2 ■ Restaurato in 4K da MK2 presso il laboratorio Hiventy, con il sostegno di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée e ARTE France. Restauro supervisionato dalla direttrice della fotografia Caroline Champetier AFC. / Restored in 4K by MK2 at Hiventy laboratory, with the support of CNC - Centre national du cinéma et

de l'image animée and ARTE France. Restoration supervised by director of photography Caroline Champetier AFC

Vent'anni dopo *Jules e Jim*, il ventesimo lungometraggio di Truffaut *La Femme d'à côté* è, nel 1981, il suo penultimo film e il suo ultimo d'amour fou. Nel frattempo c'erano stati altri incontri con la passione 'eccessiva', totale, come *La mia droga si chiama Julie* e *Adèle H.* Non c'è dubbio però che *La Femme d'à côté* sia di tutti il più radicale, quello dove il desiderio è più violento ed estremo, sottoposto al binomio Eros-Thanatos che procede rettilineo, stringendo gli amanti in una morsa che li distrugge. "L'amore è una guerra" aveva scritto Jacques Rivière nel romanzo *Aimée*. All'epoca del film Truffaut gli faceva eco: "In amore ci si scambiano spesso colpi d'una violenza

terribile... Se dovessi rifare oggi *Jules e Jim*, non sarei più così idillico". [...] Al tema che occupa così gran parte della sua produzione, Truffaut si riaccosta da un'angolazione inedita. Non già, per stare ai latini, l'Omnia vincit Amor che, tutto sommato, usciva dal confronto spietato tra i due protagonisti in *La mia droga si chiama Julie*. Bensì il 'mal d'amore' all'ennesima potenza, che non dà scampo alla coppia che ne è prigioniera. Se l'autore si ripete, se batte e ribatte lo stesso ossessivo tasto, lo fa aggiungendo sempre nuove variazioni musicali. La rinnovata intensità sta a riprova della ricchezza del suo mondo interiore e della serietà di quella ossessione. Rispetto ai film precedenti, la novità di base è che qui si tratta d'una passione 'di ritorno'. Bernard e Mathilde si sono già incontrati e scontrati, posseduti e sbranati otto anni prima. Il loro rapporto insano – lo riconoscerà Bernard parlando finalmente alla moglie – è già stato 'deleterio' per lui e per l'amante. Non per la diversità, ma per l'uguale instabilità dei caratteri. Ora, che si possa rivivere la stessa esperienza è un'illusione che conduce a un esito tragico. Chi non ha alcun dubbio al riguardo è proprio l'autore, come non ne aveva, per altre ragioni, il 'suo' Hitchcock in *La donna che visse due volte*. Ugo Casiraghi, *Vivement Truffaut! Cinema, libri, donne, amici, bambini*, Lindau, Torino 2011

Twenty years after Jules and Jim, in 1981, Truffaut's twentieth feature film La Femme d'à côté is his penultimate movie, and his last about amour fou. In the meantime, he had made other films about encounters with "excessive" total passion, such as Mississippi Mermaid and The Story of Adèle H. La Femme d'à côté, however, is the most extreme of all of them, with a more violent and extreme desire, a fusion of Eros-Thantos that advances relentlessly forward, squeezing the lovers in a grasp that destroys them. "Love is war" wrote Jacques Rivière in his novel Aimée. At the time of the film, Truffaut shared his point of

view: "In love, we often exchange blows of terrible violence... If I had to remake Jules and Jim today, I would not be so idyllic"... Truffaut approaches a theme that occupies much of his body of work from a new angle. Not, as the Latins say, the Omnia vincit amor that eventually emerges from the ruthless confrontation between the two main characters of Mississippi Mermaid. But "lovesickness" to the nth degree, with no way out for the couple imprisoned by it. If the filmmaker repeats himself, striking the same key over and over again, he always does so by adding new musical variations. The renewed intensity demonstrates the richness of his inner world and the seriousness of that obsession. Compared to previous films, the new element here is passion's "return". Bernard and Mathilde have already met, clashed, seized and destroyed each other eight years earlier. Their insane relationship – which Bernard finally recognises when telling his wife about it – has already been "damaging" for him and for his lover. Not because of their difference, more their equal instability. To believe that a singular experience can be relived is a delusion that leads to a tragic outcome. The filmmaker is absolutely certain about this, just as the Hitchcock of Vertigo was, even if for other reasons.

Ugo Casiraghi, *Vivement Truffaut!*
Cinema, libri, donne, amici, bambini,
Lindau, Turin 2011

LA NUIT DE VARENNES

Francia-Italia, 1982 Regia: Ettore Scola

■ T. it.: *Il mondo nuovo*. Sog., Scen.: Ettore Scola, Sergio Amidei. F.: Armando Nannuzzi. M.: Raimondo Crociani. Scgf.: Dante Ferretti. Mus.: Armando Trovajoli. Int.: Jean-Louis Barrault (Nicolas Restif di Bretonne), Marcello Mastroianni (Casanova), Hanna Schygulla (Contessa Sophie de la Borde), Harvey Keitel (Tom Paine), Jean-Claude Brialy (Jacob), Andréa Ferréol (Adélaïde Gagnon), Michele Vitold (De Florange), Laura Betti (Virginia Capacelli), Enzo Jannacci

(cantastorie). Prod.: Opera Film, FR3

■ DCP. D.: 150'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Gaumont

■ Restaurato nel 2010 da Gaumont presso il laboratorio Éclair a partire dai negativi immagine e suono / *Restored in 2010 by Gaumont at Éclair laboratory, from the camera and sound negatives*

La Nuit de Varennes è stata l'ultima cosa cui Sergio Amidei ha lavorato prima di morire. Ed è tutto inventato. È un film in costume ma, almeno mi sembra, lo stesso contemporaneo, nel senso che certe esigenze nate duecento anni fa con la rivoluzione francese sono valide ancora oggi proprio perché espressione di problemi che non sono ancora risolti. E quindi i discorsi che vi si fanno sono discorsi di adesso, ci sono degli intellettuali, ci sono dei reazionari, ci sono dei progressisti, ci sono degli stupidi, insomma c'è tutto proprio come oggi.

Ettore Scola, in *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Mondadori, Milano 1984

La piccola folla raccolta nel mercato sotto l'arcata del ponte di Saint-Michel fa ressa per assistere alla nuova attrazione dei girovaghi italiani che sono appena approdati sulle rive della Senna. Si tratta di "EI Mondo Nuovo", la cassetta di legno con un rudimentale oculare attraverso cui lo spettatore guarda all'interno, mentre si alternano le stampe che riproducono gli eventi storici descritti dall'imbonitore [...]. Non è tanto un pretesto per far sfilare uno dopo l'altro gli avvenimenti decisivi degli ultimi tre anni, dalla convocazione degli Stati Generali alla presa della Bastiglia, quanto piuttosto un modo per entrare, sin dalla prima sequenza, nei meccanismi dell'immaginazione popolare che costituiscono lo scenario di riferimento della *Nuit de Varennes* di Ettore Scola, il nucleo originario e fondante della sua articolazione strutturale.

La "cassetta" del Mondo Nuovo mette in scena anzitutto il rapporto



con la storia, in cui le consapevolezze del presente rimbalzano negli interrogativi del passato rischiando il 'seno del poi'. I vari piani del racconto si intrecciano, si sovrappongono, si rimandano l'un l'altro in una sorta di passaggio del testimone per cui si crede di inseguire un filo della vicenda quando siamo già coinvolti in un altro percorso. [...] Ma la "cassetta" è anche lo spazio chiuso della diligenza in cui i protagonisti riflettono sul momento storico in cui sono immersi. [...] Gli spettatori sono indotti a partecipare agli avvenimenti attraverso la mediazione degli ospiti della diligenza, mentre la grande berlina verde tirata da sei cavalli li precede fin quasi alla fine. Non condividono il ruolo di sfondo dei personaggi popolari, indifferenti, estranei, assenti, almeno fino alla brusca sterzata con cui il tragitto dei percorsi incrociati si avvia alla conclusione e tutti vogliono correre a Varennes, essere presenti sulla scena della storia. Orio Caldiron, *Il tempo della storia: "Il mondo nuovo"*, in *Trevico-Cinecittà. L'avventuroso viaggio di Ettore Scola*, a cura di Vito Zagarrìo, Marsilio, Venezia 2002

La Nuit de Varennes was the last thing that Sergio Amidei worked on before his death. It is also entirely made up. It is a period film, but also contemporary, so it seems to me, in the sense that certain questions that came into existence with the French Revolution two hundred years ago are still valid today; they indicate problems that have not yet been resolved. So what the characters are talking about is relevant to what is going on now: there are intellectuals, reactionaries, progressives and idiots, just like today. Ettore Scola, in *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984* raccontato dai suoi protagonisti, *Mondadori, Milan 1984*

The crowd gathered at the market under the arch of Pont Saint-Michel flocks to see the new attraction brought by Italian travellers who have just landed on the banks of the Seine. It is "El Mondo

Niovo", a wooden box with a rudimentary eyepiece that lets the viewer look inside while alternating prints depict historical events described by the barker... It is not so much a pretext for illustrating the decisive events of the last three years, from the summoning of the Estates General to the storming of the Bastille, but rather a way of immediately entering into the mechanisms of popular imagination that function as a backdrop to Ettore Scola's La Nuit de Varennes, the basis of its structural form.

First of all, the "little box" of Mondo Nuovo sets up the film's relationship with history, in which awareness of the present is reflected in the questions of the past, risking the "benefit of hindsight". The story's various levels intertwine, overlap and allude to each other in a sort of passing of the baton that makes us believe we are following one storyline when actually we are already on a different path... The "little house box" is also the closed space of the stagecoach where the main characters reflect on the historic moment they are in... Viewers are invited to participate in events through the intercession of the stagecoach's passengers, while the big green carriage drawn by six horses leads the way almost to the end. They do not share the backstories of the popular, indifferent, extraneous, absent characters, at least until the sudden swerve with which the journey of crossed paths reaches its conclusion and everyone is impelled to rush to Varennes to be present on the stage of history.

Orio Caldiron, *Il tempo della storia: "Il mondo nuovo"*, in *Trevico-Cinecittà. L'avventuroso viaggio di Ettore Scola*, edited by Vito Zagarrìo, Marsilio, Venice 2002

LES MAÎTRES DU TEMPS

Francia-Svizzera-Germania Ovest, 1982 Regia: René Laloux

■ T. it.: *I maestri del tempo*. T. int.: *Time Masters*. Sog.: dal romanzo *L'Orphelin de Perdide* (1958) di Stefan Wul. Scen.: René

Laloux, Moebius, Jean-Patrick Manchette. F.: Zoltán Bacsó, Mihály Kovacs, Andras Klausz, Arpad Lossonczy. M.: Dominique Boischot. Mus.: Christian Zanessi, Jean-Pierre Bourtayre, Pierre Tardy. Int.: Sady Rebbot (voce di Claude), Frédéric Legros (voce di Piel), Jean Valmont (voce di Jaffar), Yves Marie (voce di Matton), Monique Thierry (voce di Belle), Michel Elias (voce di Silbad), Ludovic Baugin (voce di Jad), Pierre Tourneur (voce di Yul), Alain Cuny (voce di Xul). Prod.: Télécip, TF1 Films Production, Radio Télévision Suisse, WDR - West Deutscher Rundfunk, SWF - Südwestfunk ■ DCP. D.: 79'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Cité Films ■ Restaurato in 4K nel 2022 da Cité Films in collaborazione con Cineteca di Bologna presso il laboratorio Éclair Classics, a partire dal negativo originale 35mm e dal magnetico suono 35mm. Con il sostegno di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée / *Restored in 4K in 2022 by Cité Films in collaboration with Cineteca di Bologna at Éclair Classics laboratory, from the original 35mm camera negative and the 35mm magnetic tracks for the sound. Fundings provided by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée*

Romanzo di Stefan Wul, disegni di Moebius, dialoghi di Jean-Patrick Manchette, regia di René Laloux: non potrebbero esserci titoli di testa migliori per un film francese d'animazione e di fantascienza. Quando la letteratura - poliziesca e fantascientifica - i fumetti e i disegni animati si affidano a uno dei loro migliori rappresentanti ci sono tutte le premesse perché possa realizzarsi un sontuoso racconto per immagini, una grande 'cartoon opera'.

La fantascienza è un genere - ce ne sono ancora - in cui i maestri sanno meglio degli altri rispettare i codici che fanno di un genere quello che è. [...] La sceneggiatura in sé non riserva grandi sorprese. Vi aspettavate pianeti favolosi e pianeti infernali: ce ne sono. Vi aspettavate forse un'astronave che



Les Maîtres du temps

vagasse tra le stelle sotto la guida di un audace comandante, una carretta sgangherata e magari anche il possente incrociatore di un impero galattico. Avete vinto. Vi sarebbe dispiaciuto non trovare su un qualche pianeta la trappola demoniaca tesa da un'entità incomprensibile. State tranquilli. Se siete veri buongustai mancano solo un eroe atletico, un principe spodestato, una principessa pentita e una vecchia volpe che ne ha viste di tutti i colori ed è sopravvissuta a mille avventure. Tutto questo c'è, con l'aggiunta di un ragazzino insopportabile e di fascisti dello spazio come ce ne sono tanti al mondo. Forse non osavate sognare personaggi telepatici, uomini volanti, alieni gorgoglianti. E sbagliavate. Certo, grazie al titolo vi aspettavate un qualche salto nel tempo che permettesse a un adulto di ritrovarsi bambino, magari di uccidere il suo bisnonno, insomma quel famoso paradosso temporale che provoca sempre una deliziosa vertigine, probabilmente perché non ci si capisce niente (soprattutto quando viene chiamato in causa Einstein per spiegare tutto: e tutto diventa meravigliosamente oscuro e malefico). Ce

l'avrete, il vostro paradosso temporale, e se il vostro spirito cartesiano dovesse inciampare su questa cosetta semplicissima fatevi accompagnare dal vostro figlio più piccolo, che l'ha letto cento volte e vi spiegherà tutto. Guy Gauthier, "Image et Son", n. 371, aprile 1982

A novel by Stefan Wul, drawings by Moebius, dialogues by Jean-Patrick Manchette, directed by René Laloux; there is no better line-up for an animated French science-fiction film. When literature, crime stories and science fiction, comics and cartoons themselves appoint one of their best representatives, the conditions are reunited for a sumptuous story in images, a glorious cartoon opera...

Science fiction is a genre – yes, some still exist – where the masters know better than anyone what they owe to the very laws that constitute a genre... There are thus no major surprises in the scenario itself. You expected fabulous planets and hellacious ones: you've got them. You perhaps expected a ship wandering through the stars, under the leadership of a daring navigator, and then a ramshackle raft, and probably a mighty

battlecruiser of a galactic empire. Well, you win. You would have lamented not finding the demonic trap set by an incomprehensible entity on some planet. It's in there. If you are a true aficionado, you'd still need an athletic hero, a fallen prince, a repentant princess, and a crusty old man burned by a hundred suns who had survived a thousand planets. You have all that, and as a bonus, an insufferable kid, plus space fascists just like those you find lurking everywhere on earth. Perhaps you didn't dare to dream of telepaths, flying men, gurgling aliens. You were wrong. Of course, thanks to the title, you were expecting some kind of perilous leap in time that allows a man to rediscover himself as a child, sometimes leading him to kill his great-grandfather. In short, that famous time paradox that always creates a charming dizziness, probably because you don't understand anything about it (especially when Einstein is called in to explain it all; everything becomes marvellously obscure and evil). You will get your time paradox, and if your Cartesian mind stumbles over this perfectly simple thing, take along your youngest who has read it a hundred times, who will explain it all to you.

Guy Gauthier, "Image et Son", n. 371, April 1982

RENATA

USA, 1982 Regia: Nancy Savoca

■ F.: George D'Amato, Steven Search, M.: Seth Gaven Mary, Beth Blackburn. Int.: Marianne Leone Cooper, Jo Deodato Clark, Carla Wynn. Prod.: Richard Guay
 ■ DCP. D.: 16'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Milestone Film & Video ■ Restaurato nel 2023 da Milestone Film & Video in collaborazione con UCLA Film & Television Archive e Nancy Savoca presso il laboratorio CineSolutions / Restored in 2023 by Milestone Film & Video in collaboration with UCLA Film & Television Archive and Nancy Savoca at CineSolutions laboratory



Renata

Favolosa riscoperta, *Renata* fu il primo film studentesco della squadra composta dalla regista Nancy Savoca (*Dogfight*) e da suo marito, il produttore Rich Guay (*Ghost Dog*). Segnò anche l'esordio sullo schermo della loro amica e compagna di corso alla New York University Marianne Leone (il secondo film studentesco di Savoca, *Bad Timing*, fu interpretato dal futuro marito di Leone, Chris Cooper). Di origini argentine e siciliane e nata nel Bronx, Savoca esplora la cultura italoamericana in un film che fa da perfetto pendant ai successivi *True Love* e *Household Saints*. "Questo episodio, breve ma molto toccante, coglie perfettamente il conflitto di una donna combattuta tra il desiderio di sottrarsi a una brutta situazione e il 'dovere' nei confronti della famiglia. [...] Dialoghi realistici e superba recitazione – così naturale da non sembrare affatto 'recitazione' – tengono lo spettatore inchiodato allo schermo. I bei movimenti di macchina sottolineano la desolazione dell'esistenza di Renata e contribuiscono a rendere il film un efficace spaccato di vita" (Jack Neher).

Dennis Doros

A fabulous rediscovery, Renata was the first student film of the wife/husband team, director Nancy Savoca (Dogfight), and producer Rich Guay (Ghost Dog). It was also the first film appearance for their friend and NYU classmate Marianne Leone. (Savoca's second student film, Bad Timing, featured Leone's husband-to-be, Chris Cooper). Born in the Bronx of Argentinean and Sicilian heritage, Savoca's exploration into Italian American culture is a wonderful companion piece to her later features True Love and Household Saints. "This brief but very moving episode perfectly captures the conflict of a woman caught between her desire to escape from a bad situation and her duty to her family... Realistic dialogue and superb acting – which doesn't seem like acting at all – keep one's attention riveted on the screen. The fine camera work underscores the dreariness of Renata's existence and helps to make this a most effective slice of human life" (Jack Neher).

Dennis Doros

ISHANOU

India, 1990

Regia: Aribam Syam Sharma

■ T. int.: *The Chosen One*. Sog., Scen.: M.K. Binodini Devi. F.: Girish Padhiar. M.: Ujjal Nandi. Mus.: Aribam Syam Sharma. Int.: Anoubam Kiranmala, Kangabam Tomba, Baby Molly, Manbi, Soraisam Dhiren, Baby Premita. Prod.: Aribam Syam Sharma per Aribam Syam Sharma Productions
 ■ DCP. D.: 93'. Col. Versione manipouri con sottotitoli inglesi / *Manipouri version with English subtitles* ■ Da: Film Heritage Foundation ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Film Heritage Foundation presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e Prasad Corporation Pvt. Ltd.'s Post - Studios, in associazione con il produttore e regista Ariba Syam Sharma e Manipur State Film Development Society, a partire dai migliori elementi sopravvissuti: il negativo camera originale 16mm conservato presso National Film Archive of India e due copie 35mm conservate da Aribam Syam Sharma / *Restored in 4K in 2023 by Film Heritage Foundation at L'Immagine Ritrovata and Prasad Corporation Pvt. Ltd.'s Post - Studios laboratories, in association with the producer and director Aribam Syam Sharma and Manipur State Film Development Society, from the best surviving elements: the 16mm original camera negative preserved at National Film Archive of India and two 35mm prints preserved by Aribam Syam Sharma*

Ho visto per la prima volta *Ishanou* nell'aprile 2021 quando mi trovavo a Imphal, nel Manipur. Ero emozionato perché proiettavano una copia 35mm del film, cosa sempre più rara di questi tempi. Ho avuto anche il privilegio di conoscere il regista, Aribam Syam Sharma, decano del cinema manipuri e uomo del Rinascimento. Quando è iniziato il film mi sono accorto che la copia non era nelle condizioni migliori, con graffi, sfarfallii e colori non uniformi che disturbavano l'occhio. La bellezza del film e l'intreccio semplice ma efficace radicato nella cultura

unica del Manipur superavano però le distorsioni che rovinavano la qualità artistica delle immagini sul grande schermo, e sono stato conquistato dall'intensità della storia di una giovane madre combattuta tra la sua famiglia e il richiamo del divino. Ho deciso così di riportare *Ishanou* al suo antico splendore e di ricordare al mondo un regista che ha reso celebre in tutto il mondo il cinema manipuri.

Shivendra Singh Dungarpur

Ishanou è venuto alla luce in modo organico e attraverso una naturale progressione di eventi. Quando mi guardo indietro mi dico che *Ishanou* è arrivato al momento giusto, anche se erano passati dieci anni dal mio ultimo lungometraggio, *Imagi Ningthem*. M.K. Binodini Devi voleva scrivere una sceneggiatura basata sulla vita delle Maibi [le sacerdotesse del Regno di Manipur] e io avevo già realizzato un imponente progetto di documentazione sul Lai Haraoba che mi diede la fiducia necessaria a girare *Ishanou*.

Questo straordinario impulso o quieta spinta interiore della prescelta ad abbandonare la famiglia e immergersi nella cultura Maibi può sembrare bizzarra, ma è reale. E in questo tragico sacrificio sta la sublime arte performativa – armonia di canto e danza che eleva le anime al di sopra della vita mondana. Le prescelte vivono esperienze straordinarie, e quelle mostrate nel film sono basate sui racconti fatti dalle Maibi a M.K. Binodini Devi. La musica che ho usato in *Ishanou* è la musica tradizionale del Manipur, i cui creatori sono da molto tempo dimenticati, ma che è diventata patrimonio comune. Forse la cultura manipuri è la sola in cui un'intera filosofia della genesi è tramandata puramente attraverso i canti e le danze di Lai Haraoba. Questo aspetto unico della cultura manipuri è lo sfondo mistico sul quale si svolge la tragedia umana della prescelta.

Aribam Syam Sharma



Ishanou

*The first time I saw *Ishanou* was in April 2021 when I was in Imphal, Manipur. I was excited as they were screening a 35mm print of the film, which has become such a rarity these days. I also had the privilege of meeting the director, Aribam Syam Sharma, a doyen of Manipuri cinema and a Renaissance man. When the film began, I could see the print was not in the best of conditions with scratches and flicker, and uneven colours that disturbed the eye. Yet the beauty of the film and the simple yet powerful narrative rooted in the unique culture of Manipur transcended the distortions that marred the artistry of the imagery playing out on the big screen, and I was just mesmerized by the poignancy of the story of a young mother torn between her family and the call of the divine. I was determined that *Ishanou* must be restored to its former glory, and that the world should be reminded of a filmmaker who had put Manipuri cinema on the world map.*

Shivendra Singh Dungarpur

Ishanou came into being organically, and through a natural progression of

*events. When I look back, I feel *Ishanou* happened at the right time, even though it had been ten years since my last feature film, *Imagi Ningthem*. M.K. Binodini Devi was keen to write a screenplay based on the life of the Maibis [the priestesses of Manipur Kingdom] and I had already done a mammoth documentation project on the Lai Haraoba that gave me the confidence to film *Ishanou*.*

*This extraordinary pull or quiet inner urge of the chosen one to abandon the home and immerse oneself in the Maibi culture may seem bizarre, but it is very real. And in this tragic sacrifice lies the sublime art of performance – song and dance attuned to elevate souls beyond the mundane. A chosen one undergoes extraordinary experiences, and those shown in the film are based on experiences related by the Maibis to M.K. Binodini Devi. The music that I have used in *Ishanou* is the traditional music of Manipur, the creators of which have been long forgotten with the passage of time, but which has become a common treasure of Manipur. Perhaps Manipuri culture is the only one in which a whole philosophy of genesis is propagat-*



Thelma & Louise

ed purely through the performing arts of Lai Haraoba. This unique aspect of Manipuri culture is the mystical canvas against which the human tragedy of the chosen one plays out.

Aribam Syam Sharma

THELMA & LOUISE

USA, 1991 Regia: Ridley Scott

■ Sog., Scen.: Callie Khouri. F.: Adrian Biddle. M.: Thom Noble. Scgf.: Norris Spencer. Mus.: Hans Zimmer. Int.: Susan Sarandon (Louise), Geena Davis (Thelma), Harvey Keitel (Hal), Michael Madsen (Jimmy), Christopher McDonald (Darryl), Stephen Tobolowsky (Max), Brad Pitt (J.D.). Prod.: Ridley Scott, Mimi

Polk per Pathé Entertainment ■ DCP. D.: 130'. Col. Versione inglese / *English version* ■ Da: Park Circus ■ Restaurato in 4K da The Criterion Collection con la partecipazione di MGM Studios e Park Circus, a partire dal negativo originale. Restauro supervisionato dal regista Ridley Scott / *Restored in 4K by The Criterion Collection in collaboration with MGM Studios and Park Circus, from the original negative. Restoration supervised by the director Ridley Scott*

Da un po' di tempo gli angeli del focolare, tradizionalmente costretti a maturare e a macerare le loro crisi tra le pareti domestiche, hanno cominciato a invadere il territorio senza tetto né legge – della strada, del viaggio, della fuga senza fine – altrettanto tra-

dizionalmente riservato agli uomini. Insomma, Penelope s'è desta, insegue Ulisse sul suo stesso campo e sfoga fuori casa le proprie irrequietezze. Come Peter Fonda e Dennis Hopper in *Easy Rider*, come Barry Newman in *Punto zero*, come Mark Frechette in *Zabriskie Point*, come i ragazzi di *Sugarland Express*, dunque, anche Thelma e Louise, la ragazza un po' scema e la donna intelligente, la mogliettina troppo quieta e la cameriera di ristorante arrivata al punto di rottura, la provinciale del profondo Sud e la sradicata che di esperienza ne ha avuta anche troppa, si mettono in strada per una piccola evasione dalla noia quotidiana – un week-end a pescare insieme –; e finiscono in fuga, dopo uno stupro e due pallottole nella pancia

dello stupratore, attraverso il deserto dell'Arkansas e dintorni. Ridley Scott [...] firma un film-manifesto che è un trionfo dello spettacolo ma che coglie anche un'inquietudine diffusa e attualissima. Scritto da una donna, Callie Khouri, che sa raccontare bene l'amicizia e la complicità di due solitarie, la dinamica delle provocazioni e delle ribellioni, *Thelma & Louise* è raccontato con un ritmo vertiginoso, incalzante, velocissimo, in un remake pantografato di tutte le grandi fughe nel deserto di cui è costellato il sogno del cinema, e si traduce in un gigantesco e sfolgorante spot pubblicitario sulla curiosità, il malessere, la crudeltà, la violenza in agguato dietro ogni minima trasgressione femminile. Scott ci martella con la musica, strizza gli occhi a tutti (quel ciclista che resta in mezzo al deserto non potrebbe essere uscito da un film di Lynch?) e resta personalissimo nel gigantismo di un bombardamento di immagini che sarebbe virtuosistico se non avesse un nucleo profondamente doloroso. [...] Sotto la sua andatura mozzafiato, lo spettacolo e il grande carnevale che fa esplodere nel deserto, *Thelma & Louise* è un manifesto di libertà al femminile con un'anima anarchica: meglio tre giorni da leonesse e un salto nel vuoto che sessant'anni da pecore al servizio dei mariti e dei clienti.

Irene Bignardi, *Il declino dell'impero americano*, Feltrinelli, Milano 1996

For some while now, the angels of the hearth, who traditionally had to grow old and silently endure their crises within the domestic sphere, have started to invade those spaces of the lawless great outdoors traditionally reserved for men: the street, the journey, the directionless flight. In short, Penelope has woken up and followed Ulysses on his quest, taking her restlessness outside the home. Just like Peter Fonda and Dennis Hopper in Easy Rider, Barry Newman in Vanishing Point, Mark Frechette in Zabriskie Point, or the two fugitives in Sugarland Express, so it is for Thelma and Louise,

the foolish girl and the intelligent woman, the timid housewife and the waitress who has reached breaking point. They, too, take to the road in a brief escape from the daily grind – a weekend fishing trip together – and end up on the run across the deserts of Arkansas and the surrounding area following a rape and two bullets in the stomach of the rapist. Ridley Scott... directs a film-manifesto which is a triumph of spectacle but also encapsulates a widespread and very current sense of anxiety. Written by a woman, Callie Khouri, who knows how to describe the friendship and sense of complicity between two solitary women as well as how to capture the dynamics of provocation and rebellion, Thelma & Louise is narrated with a fast-paced, insistent, frenetic rhythm. It is a sort of remake, replicating all those great escapes through the desert that fill our cinematic dreams and turning them into a gigantic, dazzling promo about curiosity, malaise, cruelty and the violence hidden behind the slightest female transgression. Scott pummels us with the soundtrack and constantly winks at the audience (the cyclist who ends up in the middle of the desert could have escaped from a film by Lynch). Nevertheless, despite the bombardment of extravagant images, which could be considered virtuosic if they were not underpinned by such an agonizing central conceit, the film remains extremely personal... Underneath its breathless pace and spectacle and its carnivalesque explosion in the desert, Thelma & Louise remains a manifesto for female emancipation with an anarchic heart; better three days as a lioness and a leap into the void than sixty years as a sheep in the service of one's husband or a bunch of male clients.

Irene Bignardi, *Il declino dell'impero americano*, Feltrinelli, Milano 1996

THE STRAIGHT STORY

USA-Francia-Regno Unito, 1999

Regia: David Lynch

■ T. it.: *Una storia vera*. Scen.: John Roach, Mary Sweeney. F.: Freddie Francis. M.: Mary Sweeney. Scgf.: Jack Fisk. Mus.: Angelo Badalamenti. Int.: Richard Farnsworth (Alvin Straight), Sissy Spacek (Rose Straight), Harry Dean Stanton (Lyle Straight), Jane Galloway Heitz (Dorothy), Dan Flannery (dottor Gibbons), Everett McGill (Tom), Kevin Farley (Harald), John Farley (Thorvald). Prod.: Mary Sweeney, Neal Edelstein per Asymmetrical Productions, Canal+, FilmFour Productions, Ciby 2000, Le Studio Canal+ ■ DCP. D.: 112'. Versione inglese / *English version* ■ Restaurato in 4K nel 2023 da StudioCanal presso i laboratori Fotokem e L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo originale. Colonna sonora rimasterizzata da Ronald Eng e David Lynch. Restauro supervisionato da David Lynch / *Restored in 4K in 2023 by StudioCanal at Fotokem and L'Immagine Ritrovata laboratories, from the original negative. Soundtrack remastered by Ronald Eng and David Lynch. Restoration supervised by David Lynch*

The Straight Story si pone come film pietra angolare dove Lynch ribalta tutti i propri luoghi, oggetti e personaggi volgendoli al solare senza sostituirne nemmeno uno. Si tratta, con tutta evidenza, di un film dal valore oppositivo, in grado di dimostrare che la "materia" del cinema di Lynch, se solarizzata, può esprimersi con respiro classico e commovente. [...]

Un uomo anziano vuole raggiungere il fratello per fare pace con lui ma ha solo un modo per farlo: prendere un piccolo trattore e attraversare mezza America. *The Straight Story* cerca di recuperare, sia pure in versione destrutturata, lo spirito del road movie classico. In qualche modo, Lynch intende suggerire che *The Straight Story* è *Cuore selvaggio* ribaltato, dove al posto di Big Tuna c'è una ospitale e umanissima comunità rurale, al posto degli incidenti più feroci vi sono tragici scontri con una natura benigna, e in cui la violenza degli uomini sugli uomini cerca di essere ricompensata attraverso un viaggio e un perdono. Ora, vi sono



The Straight Story

due modi di interpretare *The Straight Story*: vi è chi pensa che in fondo Lynch non sia cambiato gran che, e va alla ricerca degli elementi perturbanti del film mostrando che ci troviamo pur sempre di fronte a un mondo più vicino all'incubo che al sogno; e chi pensa che si tratti di un Lynch (troppo) pacificato [...]. Ebbene, entrambe le fazio-

ni, apparentemente in lotta, sbagliano. *The Straight Story* è purissimo Lynch, ma *al contrario*. Il film sembra una folle scommessa vinta: utilizzare tutti i materiali lynchiani, esporli 'al sole', volgerli al positivo e raccontare l'America. [...] *The Straight Story* racconta decoro, dignità e onore in tutte le sue forme, attraverso un viaggio a tappe

(più una falsa partenza) che si presenta comunque 'straight' come il protagonista, diretto e cocciuto. Le derive non inficiano il percorso – al contrario del suo opposto *Cuore selvaggio* – anzi lo rafforzano. Alvin, infatti, non solo ha scelto il viaggio, ma ha scelto di farlo *lentamente*. Rispettoso della propria età, il protagonista va a otto chilometri orari e si prende il tempo che gli è necessario per camminare attraverso la fetta di America che lo divide dal fratello malato. La strada diventa il luogo in cui meritarsi il perdono.

Roy Menarini, *Il cinema di David Lynch*, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2002

The Straight Story is a bedrock film in which Lynch inverts all his places, objects and characters by exposing all of them without exception towards the sun. Clearly, it is a film of contrast, capable of demonstrating that the "matter" of Lynch's cinema, when solarized, can take on a classic and moving tone...

An elderly man wants to reach his brother to make peace with him but has only one way of getting there: taking a small tractor across half of America. The Straight Story recaptures, although in a deconstructed version, the spirit of the classic road movie. Somehow, Lynch intends to suggest that The Straight Story is Wild at Heart turned upside down: Big Tuna is replaced with a hospitable and very human rural community, the most ferocious accidents are replaced with tragic conflicts of a benign nature, and man-on-man violence is healed through a journey and forgiveness. Now, there are two ways of interpreting The Straight Story: there are those who think that Lynch has not changed much and look for the film's disturbing elements to prove that we are still dealing with a world that is more like a nightmare than a dream; and those who think Lynch is (too) conciliatory... Both seemingly feuding factions are wrong. The Straight Story is pure Lynch, but upside down. The film seems to be an easy win: use all of Lynch's materials, expose them

“to the sun”, shape them positively and tell the story of America... The Straight Story is a story of decency, dignity and honour in all its forms through a journey in stages (and a false start) that presents itself as “straight” like the direct and stubborn protagonist. The deviations do not impede the journey – unlike its antithesis Wild at Heart – on the contrary, they reinforce it. In fact, Alvin not only chose to make the journey, but he chose to do it slowly. Respectful of his age, the protagonist travels at eight kilometres an hour and takes the time he needs to walk across the slab of America that separates him from his sick brother. The road becomes the space of earning forgiveness. Roy Menarini, Il cinema di David Lynch, Edizioni Falsopiano, Alessandria 2002



La Captive

in 2022 by Cinémathèque Royale de Belgique in collaboration with Fondation Chantal Akerman, from the original 35mm negative. Grading supervised by director of photography Sabine Lancelin. Fundings provided by Fédération Wallonie-Bruxelles

LA CAPTIVE

Belgio-Francia, 2000
Regia: Chantal Akerman

■ T. it.: *La prigioniera*. T. int.: *The Captive*.
Sog.: dal romanzo *La prigioniera* (1923) di Marcel Proust. Scen.: Chantal Akerman, Eric de Kuyper. F.: Sabine Lancelin. M.: Claire Atherton. Scgf.: Christian Marti. Int.: Stanislas Merhar (Simon), Sylvie Testud (Ariane), Olivia Bonamy (Andrée), Liliane Rovère (Françoise), Françoise Bertin (la nonna), Aurore Clément (Léa), Anna Mougllalis (Isabelle), Vanessa Larré (Hélène), Samuel Tasinaje (Levy), Bérénice Béjo (Sarah). Prod.: Paulo Branco per Gémini Films, Arte France, Paradise Films ■ DCP. D.: 118'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / French version with English subtitles ■ Da: CINEMATEK - Cinémathèque royale de Belgique per concessione di Fondation Chantal Akerman ■ Restaurato in 4K nel 2022 da Cinémathèque royale de Belgique in collaborazione con Fondation Chantal Akerman, a partire dal negativo originale 35mm. Grading supervisionato dalla direttrice della fotografia Sabine Lancelin. Con il sostegno di Fédération Wallonie-Bruxelles / Restored in 4K

Aprendosi con immagini in Super8 di flessuose ragazze che illuminano una spiaggia con i loro giochi, *La Captive* coglie, in poche inquadrature, qualcosa del fascino esercitato da Albertine e dalle sue amiche dalla sessualità un po' torbida sul narratore della *Recherche*. Ispirandosi a *La prigioniera*, Chantal Akerman fa naturalmente suo questo miscuglio proustiano di chiusura in un luogo ovattato – l'appartamento del giovane Simon – propizio all'introspezione delle coscienze, e apertura allo spettacolo delle attività umane (in particolare quelle di Ariane, l'amata), affascinante e angosciante nel suo modo di rivelare l'estensione di un territorio ignoto e perennemente irraggiungibile. La regista belga trasforma Parigi in seducenti scenografie teatrali che non mancano di richiamare il mondo fittizio e giocoso di *Nuit et jour*, e così facendo circoscrive i luoghi mentre Simon tenta di prendere possesso della sua amante. Ma giocando la

carta di un fantastico molto 'ruiziano' e filmando i pedinamenti di Ariane da parte di Simon come altrettanti fantomatici vagabondaggi, Akerman mostra anzitutto ciò che al giovane sfugge. Nella *Captive*, i fuori campo in cui risuona il canto di Ariane acquistano una presenza ammaliante che suggerisce ancor più l'ampiezza del disastro per Simon: tutto un mondo sentimentale da cui è escluso. In questo senso il film mette in scena una mirabile cartografia del movimento dell'anima innamorata: cercare ostinatamente di dominare la totalità dell'essere amato per poi scoprire abissi insondabili e perdersi in essi. Claire Vassé, "Positif", n. 473-474, luglio-agosto 2000

Opening with Super8 images of graceful young girls playing by the seaside, La Captive, in just a few shots, captures something of the fascination the narrator of the Remembrance of Things Past has for Albertine and her friends and their ambiguous sexuality. Inspired by The Prisoner, Chantal Akerman appropriates with ease that Proustian mix of confinement in a padded environment – young Simon's flat, nurturing self-conscious introspection – with the opening out to the spectacle of human activities



The Pianist

(notably those of Ariane, the love-object). Both fascinating and distressing, it unveils the vastness of an unfamiliar and forever unattainable land. Transforming Paris into enchanting theatrical sets reminiscent of the artificial, playful world of *Night and Day*, the Belgian filmmaker restricts the locations as Simon tries to take possession of his mistress. However, as she plays out a very Ruizian fantasy, filming Simon's shadowing of Ariane as so many ghostly wanderings, Akerman points out, first and foremost, what eludes the young man. In *La Captive*, the off-screen space, which echoes with bursts of song from Ariane's voice-over, takes on a spellbinding character that further anticipates the scale of the disaster that awaits Simon: an entire world of feeling from which he is excluded. In

this sense, the film sets up a wonderful cartography of the movement of the soul in love: striving to master the totality of the beloved, only in the end to discover unfathomable chasms and lose its way. Claire Vassé, "Positif", n. 473-474, July-August 2000

THE PIANIST

Francia-Polonia-Germania-Regno Unito, 2002 Regia: Roman Polanski

■ T. it.: *Il pianista*. Sog.: dal romanzo *Das Wunderbare Ueberleben* (1998) di Władysław Szpilman. Scen.: Ronald Harwood. F.: Pawel Edelman. M.: Hervé de Luze. Scgf.: Allan Starski. Mus.: Wojciech Kilar. Int.: Adrien Brody (Władysław

Szpilman), Thomas Kretschmann (capitano Hosenfeld), Frank Finlay (il padre), Maureen Lipman (la madre), Ed Stoppard (Henryk), Julia Rayner (Regina), Jessica Kate Meyer (Halina), Emilia Fox (Dorota). Prod.: Robert Benmussa, Roman Polanski, Alain Sarde per RP Productions, Héritage Films, Studios de Babelsberg, Runteam, StudioCanal ■ DCP. D.: 148'. Col. Versione inglese, francese e russa con sottotitoli italiani / *English, French and Russian version with Italian subtitles* ■ Da: StudioCanal ■ Restaurato in 4K nel 2022/2023 da StudioCanal in collaborazione con DI Factory presso il laboratorio DI Factory & reKino, a partire dal negativo camera originale. Con il sostegno di StudioCanal e del Polish Film Institute / *Restored in 4K in 2022/2023 by StudioCanal in collaboration with DI*

Factory at DI Factory & reKino laboratory, from the original camera negative. Funding provided by StudioCanal & the Polish Film Institute

Basando il suo film su un libro autobiografico di Władysław Szpilman, pianista ebreo noto essenzialmente solo in Polonia (e anche lì soprattutto come compositore di canzoni di successo), Polanski si è dichiarato finalmente capace di filtrare i ricordi di guerra della sua infanzia attraverso una storia personale di sopravvivenza nel ghetto. [...] Quando scoppiò la guerra Polanski aveva sei anni, e insieme a suo padre sfuggì ai bombardamenti di Varsavia per riunirsi con la madre nel ghetto di Cracovia. Come Szpilman, il giovane Polanski si salvò grazie alla protezione di non ebrei più o meno fidati, perse la madre (ma non il padre) nei campi di concentramento, e dopo la guerra si lasciò tutto alle spalle. Molte immagini della sua vita trovano eco nel racconto di Szpilman: la costruzione del muro del ghetto osservata dalla finestra del piano superiore; le sparatorie improvvisate; il rastrellamento, con i futuri deportati riuniti in una piazza; l'impatto fisico dell'esplosione di una bomba. Tutte queste immagini sono fedelmente evocate in *The Pianist*, insieme al ricordo di Polanski della scampata deportazione, quando Szpilman si sente dire come se nulla fosse "Cammina, non correre".

La natura assolutamente convincente dei dettagli è ciò che conferisce alla visione polanskiana della vita nel ghetto la sua qualità quasi allucinatoria. Ciò è in parte dovuto alle trionfali scenografie (alcune delle riprese si sono svolte nei luoghi originali, a Varsavia), ma deriva anche dai ricordi molto precisi del regista e dell'autore. [...] Le descrizioni 'scientifiche' degli eventi rese da Szpilman [...] trovano la loro perfetta controparte cinematografica nel modo diretto e infallibile in cui Polanski posiziona la sua macchina da presa. E proprio come la macchina da presa non si staccava mai dal detective

interpretato da Jack Nicholson in *Chinatown*, facendo del film una coinvolgente esperienza soggettiva, Szpilman è praticamente il punto di riferimento costante del film. Come Catherine Deneuve in *Repulsion* o Polanski stesso in *L'inquilino del terzo piano*, Szpilman diventa una vittima solitaria e disperata di scrostati appartamenti alieni, voci inquietanti oltre le pareti, vicini minacciosi. David Thompson, "Sight & Sound", febbraio 2003

Basing his film on a memoir by Władysław Szpilman, a Jewish pianist essentially known only in Poland (and then largely for his legacy as a composer of popular songs), Polanski declared himself at last able to filter his own childhood memories of the war through a personal story of survival in the ghetto... Polanski was six when war broke out, and escaped bombing in Warsaw with his father to be reunited with his mother in the Cracow ghetto. Like Szpilman, the young Polanski was saved by non-Jewish patrons of variable loyalty, he lost his mother (though not his father) to the camps, and then after the war he left his experiences behind him. Many images from his own life are echoed in Szpilman's account: watching the wall of the ghetto being built from an upstairs window; the sudden shootings; the round-up of deportees in a square; and the physical impact of a bomb blast. All of these are faithfully evoked in The Pianist, along with Polanski's personal memory of evading mass deportation, when Szpilman is casually advised "Walk, don't run".

The absolute conviction of its detail is what gives Polanski's vision of life in the ghetto its almost hallucinatory quality. This is, in part, due to the triumphant production design (some of it on the original locations in Warsaw), but it also stems from a palpable sense of precise recollection from both parties... Szpilman's 'scientific' descriptions of events... find their perfect cinematic counterpoint in Polanski's unerring direct placement of his camera. And just

as that camera always stayed very close to Jack Nicholson's private eye in Chinatown, making the film a compelling subjective experience, Szpilman himself is virtually always the point of reference throughout the film. Like Catherine Deneuve in Repulsion or Polanski himself in The Tenant, Szpilman becomes a lonely, desperate victim of alien, peeling apartments, disturbing voices beyond the walls, and menacing neighbours. David Thompson, "Sight & Sound", February 2003

THE DREAMERS

Regno Unito-Italia-Francia, 2003
Regia: Bernardo Bertolucci

■ T. it.: *The Dreamers* - I sognatori. Sog.: dal romanzo *The Holy Innocents* (1988) di Gilbert Adair. Scen.: Gilbert Adair, Bernardo Bertolucci. F.: Fabio Cianchetti. M.: Jacopo Quadri. Scgf.: Jean Rabasse. Int.: Michael Pitt (Matthew), Eva Green (Isabelle), Louis Garrel (Théo), Robin Renucci (il padre), Anna Chancellor (la madre), Jean-Pierre Léaud (se stesso), Jean-Pierre Kalfon (se stesso), Florian Cadiou (Patrick), Ingy Fillion (la ragazza di Théo), Lola Peplow (maschera al cinema Mac-Mahon). Prod.: Jeremy Thomas per Recorded Picture Company Ltd, Peninsula Film, Fiction Film, Medusa Film ■ DCP. D.: 115'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *French version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Recorded Picture Company ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Recorded Picture Company presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo originale. Restauro realizzato sotto l'egida della Fondazione Bernardo Bertolucci / *Restored in 4K in 2023 by Cineteca di Bologna in collaboration with Recorded Picture Company at L'Immagine Ritrovata laboratory, using the original negative. Restored under the aegis of Bernardo Bertolucci Foundation*



The Dreamers

È ovvio che puoi utilizzare tutto quello che vuoi dei miei film. E ricordati, non ci sono diritti d'autore, solo doveri!

Jean-Luc Godard, in risposta alla richiesta di Bernardo Bertolucci di utilizzare alcune immagini di *Fino all'ultimo respiro* e di *Bande à part* in *The Dreamers*

Lettera immaginaria al mio amico Jean-Claude Biette, critico e regista cinematografico francese che ci ha lasciati inaspettatamente nel giugno scorso, pochi giorni prima che cominciasse il gran caldo. Il Cielo non poteva attendere.

Casemasce (Todi)
12 agosto 2003

Caro Jean-Claude, qui è l'estate e io sto combattendo con una breve dichiarazione per il catalogo della Mostra di Venezia. So che le parole per presentare *The Dreamers* non potranno che suonare superficiali e riduttive, così ho pensato di indirizzarle a te, sperando in un doppio miracolo.

Quando si fa un film il Tempo, d'improvviso misteriosamente estraneo alle sue regole, alle sue convenzioni, persino alla sua logica, gioca tutto a favore del cinema, snaturandosi e accettando nuove convenzioni, nuove leggi, una nuova logica. Questa idea mi ha rassicurato ogni volta che ho ambientato nel passato un mio film. Per *The Dreamers* ho immaginato il corpo a corpo di tre ventenni di oggi,

Eva Green, Louis Garrel e Michael Pitt, con tre ventenni del Sessantotto, Isabelle, Théo e Matthew. Ben presto, com'era fisiologico, mi sono accorto che anch'io, come i miei tre personaggi, mi stavo confrontando con il Sessantotto: la macchina da presa era diventata una macchina del Tempo e mi aveva imprigionato.

La scoperta, se non l'essenza di questa avventura, te la riassumo così: la politica, derubata dell'ideologia, oggi così disprezzata, mi pare divenuta una pratica per professionisti, un vuoto a perdere, privo di una visione del mondo, qualcosa di lontanissimo da me. Ma non temevamo già qualcosa di simile durante gli anni Sessanta? Non eravamo tutti degli enfants terribles? Non dimenticherò mai la volta in cui

ti muovevi per la mia casa di Roma con il primo joint tra le labbra e recitavi dei versi di Francis Ponge – poeta così caro anche a Godard – camminando sulle mani con le gambe per aria, posizione in cui saresti rimasto per tutta la sera, con la grazia e la pazienza di un saltimbanco. *Le Parti des choses...* Per il resto, riguardo a *The Dreamers*, il mio consiglio è semplice: tenersi al titolo.

Con immensa nostalgia,
il tuo Bernardo

Bernardo Bertolucci, in *Sognando The Dreamers*, a cura di Fabien S. Gerard, Ubulibri, Milano 2003

Of course you can use whatever you like from my film. And remember, there is no such thing as an author's rights, only responsibilities!

Jean-Luc Godard, in response to Bernardo Bertolucci's request to use certain images from *À bout de souffle* and *Bande à part* in *The Dreamers*

An imaginary letter to my friend Jean-Claude Biette, the French film critic and director who died suddenly last June, a few days before the heatwave began. Heaven could not wait.

Casemasce (Todi)
12 August 2003

Dear Jean-Claude,

It is summer here and I am grappling with a short statement for the Venice Film Festival catalogue. I know that my introduction to The Dreamers must sound superficial and reductive and so I thought that I would send it to you, in the hope of obtaining a double miracle.

When you make a film, the rules, conventions, and even the logic of Time are suddenly and mysteriously suspended; everything works in the favour of cinema and new conventions, new laws and a new logic come into play. This idea has reassured me every time I made a film set in the past. For The Dreamers I imagined a physical encounter between three 20-year-olds from today, Eva Green, Louis Garrel and Michael Pitt and three



Il dono

20-year-olds from 1968, Isabelle, Théo and Matthew. Unsurprisingly, I quickly realised that, like my three characters, I too was coming to terms with 1968: the film camera had become a Time machine and imprisoned me.

I can sum up the discovery, or even the very essence, of this adventure for you in the following way: politics, shorn of ideology, which is now so disdained, seemed to me to have become nothing more than a professional practice, an empty vessel lacking any vision of the world, something far removed from me. But did we not already harbour similar fears in the 1960s? Were we not all enfants terribles? I will never forget the time that you came to my house in Rome, with your first joint clasped between your lips, reciting those verses of Francis Ponge – a poet also close to Godard's heart – walking on your hands with your legs in the air, a position that you then held for the duration of the evening, with all the grace and patience of an acrobat. Le Parti des choses... For the rest, as far as The Dreamers is concerned, my advice is simple: take note of the title.

*With a great sense of nostalgia,
your Bernardo*

Bernardo Bertolucci, in *Sognando The Dreamers*, edited by Fabien S. Gerard, Ubulibri, Milan 2003

IL DONO

Italia, 2003

Regia: Michelangelo Frammartino

■ T. int.: *The Gift*. Sog., Scen., M.: Michelangelo Frammartino. F.: Mario Miccoli. Scgf.: Giuseppe Briglia, Ferdinando Ritorto, Nicola Ritorto. Int.: Angelo Frammartino, Gabriella Maiolo, Valentino Audino, Pasquale Umbali, Romilda Macri, Cesare Calipari, Maria Vozzo, Vincenzo Sangregorio, Francesco Frammartino, Angelina Alvino, Ilario Lucano. Prod.: Letizia Dradi per Santamira Produzioni, Coop. CA.RI. NA. ■ DCP. D.: 80'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: Coproduction Office ■ Restaurato in 4K nel 2022 da Coproduction Office e Cineteca di Bologna presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e Augustus Color a partire dai negativi scena e suono originali, con la supervisione di Michelangelo Frammartino / Restored in 4K in 2022

by Coproduction Office and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata and Augustus Color laboratories, from the original camera and sound negatives, with Michelangelo Frammartino's supervision

La macchina da presa cattura poco della realtà, o almeno così potrebbe pensare lo spettatore dopo aver visto il bel film di Michelangelo Frammartino. *Il dono* racconta con estrema economia di mezzi le storie incrociate di un vecchio e di una ragazza di cui non sappiamo nulla se non che vivono in un paesino calabrese, Caulonia.

Sarebbe però un errore limitarsi a questa constatazione. Sebbene azzardi, per sua stessa ammissione, racconta una storia di superfici, il regista fa affiorare la verità dei luoghi: pur fermandosi per lo più sulle soglie delle case, riesce a penetrarne l'intimità.

Il paesino è lì. Simile a quello di *Il vento ci porterà via* di Kiarostami. Con la stessa apparente ostilità. Gli stessi cani che abbaiano. Gli stessi pendii. La stessa verticalità. E soprattutto lo stesso movimento che sottolinea qui una mela che rotola giù da una terrazza, là un pallone che ruzzola lungo le stradine scoscese. Frammartino osa, corre dei rischi per forzare ciò che resiste e ottenere ciò che per pigrizia tendiamo a dimenticare o a semplificare. Il tempo, per esempio. [...] In questo caso sarebbe più corretto usare il plurale, perché il regista vuole filmare questi tempi che coesistono e che, anziché sottostare alla dittatura dell'azione, accompagnano i molteplici e minuscoli cambiamenti. Quello che *Il dono* mostra è la vita nei suoi diversi aspetti, ricondotta a gesti e colta nel suo spessore. [...]

Si comprende allora la solitudine del vecchio che vede scomparire uno dopo l'altro i suoi animali e al quale, prima di lasciare questa terra, resta solo la preoccupazione per una vicina. Regalandole uno scooter, restituendole la libertà, riconosce di essere rimasto toccato. Il mistero (di un sentimento, di un gesto, di un paesaggio, di un

film) trova a volte la sua bellezza coniugandosi con il dono. Come ricorda Frammartino (che ha scelto il titolo in omaggio a Derrida), il dono si oppone allo scambio perché non chiede nulla. [...] È questo che unisce così profondamente la coppia, il mondo e questo cinema: un'assenza di concessione, il desiderio di dare senza attendere niente in cambio, una forma di elezione. Nessuna domanda. Nessuna risposta. Ma un invito – per la ragazza e per lo spettatore – a ricevere, e a proseguire il cammino.

Yannick Lemarié, *Le Chemin du réel*, "Positif", n. 524, ottobre 2004

The camera captures little of what is real. Or at least so the viewer might conclude after having seen Il dono, the beautiful film by Michelangelo Frammartino. The film relates the intersecting stories of an old man and a young girl with extreme economy of means. We know nothing about these beings except that they live in the village of Caulonia in Calabria.

Nevertheless, we would be foolish to limit ourselves to this observation. The director, by his own admission, ventures a story of surfaces yet ends up bringing out the truth of places. Despite remaining outside, on the thresholds of houses, he manages to penetrate their intimacy.

The village is there. Like the one in Kiarostami's The Wind Will Carry Us. With the same apparent hostility. The same barking dogs. The same steep terrain. The same verticality. And above all, the same movements: an apple rolling down a terrace here, a ball hurtling down the street there. Frammartino forges ahead, taking risks to impose what resists and to attain what, through laziness, we forget or simplify. Time, for example... In this case, the plural form would be more fitting since the filmmaker wants to capture these co-existing moments. Rather than submitting to the dictatorship of action, time accompanies a myriad of tiny changes. Il dono shows us variations of life, reduced to gestures yet substantiated by its own depth...

We come to understand the harrowing loneliness of the old man who sees his animals disappear one after the other and who, before leaving this earth, has nothing left except concern for his neighbour. By giving her a scooter, by giving her back her freedom, he acknowledges that he has been moved. The mystery (of a feeling, a gesture, a landscape, a film) has this beauty in that it is sometimes combined with giving. As Frammartino (who chose this title as a tribute to Derrida) reminds us, the gift is not the same as an exchange because it asks for nothing... This is what so deeply unites the pair, the world and this cinema: an absence of concession, the desire to offer without expecting anything in return, a matter of choice. No question. No answer. Simply an invitation – for the girl and for the viewer – to receive and go forth.

Yannick Lemarié, *Le Chemin du réel*, "Positif", n. 524, October 2004

INLAND EMPIRE

USA-Polonia-Francia, 2006

Regia: David Lynch

■ Sog., Scen., F., M., Mus.: David Lynch. Scgf.: Christina Wilson. Int.: Laura Dern (Nikki Grace/Susan Blue), Jeremy Irons (Kingsley), Justin Theroux (Devon Berk/Billy Side), Harry Dean Stanton (Freddie Howard), Karolina Gruszka (la ragazza polacca), Julia Ormond (Doris Side), Diane Ladd (Marilyn), Peter J. Lucas (Piotrek), Krzysztof Majchrzak (fantasma). Prod.: Mary Sweeney, David Lynch per Studio Canal, CamerImage, Asymmetrical Productions ■ DCP. D.: 180'. Bn e col. Versione inglese / English version ■ Da: StudioCanal ■ Restaurato in 4K nel 2022 da The Criterion Collection in collaborazione con StudioCanal / Restored in 4K in 2022 by The Criterion Collection in collaboration with StudioCanal

All'inizio c'è la luce, quella del fascio di un proiettore che trasmette su uno schermo un film intitolato *Inland*



Inland Empire

Empire. Poi la puntina di un giradischi che solca un vinile. Al di là della bellezza intrinseca di queste inquadrature c'è la rivendicazione di uno spettacolo visivo e sonoro contraddetto in apparenza dalle immagini successive [...]. Come se una videocamera di sorveglianza avesse preso il posto delle sofisticate attrezzature delle produzioni cinematografiche professionali.

C'è un po' di questo nell'approccio di Lynch, che ha rinunciato alle riprese in 35mm (e alle luci sublimi di Peter Deming) per girare in semplice DV, ben lontano dall'alta definizione. Il suo film è per questo meno spettacolare? Decisamente no, dato che la nitidezza dell'immagine ben si addice ai contorni incerti dell'universo da incubo rappresentato, e il regista ha trovato in questa modalità di ripresa una nuova libertà. Ha potuto affrancarsi

dai vincoli dell'illuminazione e della messa in scena per impugnare la sua piccola videocamera e filmare senza preoccuparsi di costi o durata delle riprese. Le condizioni di lavorazione più agili gli hanno permesso di occuparsi di quasi tutti gli aspetti del film, come all'epoca di *Eraserhead* [...]. Lynch si è concesso il lusso di cercare il suo film girandolo (e montandolo) per anni (le prime riprese risalgono al 2002). Ne risulta un'opera fuori dagli schemi che dovrebbe confondere alcuni degli spettatori abituali ed entusiasmare gli altri. Più ancora che in *Mulholland Drive* è impossibile capire tutto alla prima visione. E bisogna accettare di sentire prima di comprendere. Non c'è dubbio che sia possibile mettere insieme tutti i pezzi del puzzle, ma bisognerà vedere il film più volte prima di riuscirci.

Ai patiti della trama il film lascia comunque alcuni elementi a cui aggrapparsi. L'attrice di Hollywood Nikki Grace (Laura Dern) esulta quando ottiene il ruolo da protagonista di *On High in Blue Tomorrows*. È stata messa in guardia: non deve innamorarsi del suo partner Devon Berk (Justin Theroux), che ha fama di essere un seduttore. Ma poi pare cedere e il suo destino sembra confondersi con quello del suo personaggio. Dove si ferma la realtà? Dove comincia il film nel film? [...] Anche se la figura del regista del film dentro il film rimane sullo sfondo, questo groviglio di *mise en abyme* è proprio l'8½ di Lynch. Philippe Rouyer, "Positif", n. 552, febbraio 2007

At the beginning, there is light, that of the beam of a projector which displays a

film entitled *Inland Empire*. Then there is the arm of an electrophone playing a phonograph record. Beyond the intrinsic beauty of these shots, there is the promise of a visual and sonic spectacle that is seemingly contradicted by the images that follow... It is as if a surveillance camera had become a substitute for the sophisticated equipment of professional cinematographers.

There is a bit of this in the approach of Lynch, who has given up shooting in 35mm (and Peter Deming's sublime lighting) to film in simple DV, nowhere near high definition. Does this make his movie any less spectacular? Not at all, since the depth of the image corresponds well to the uncertain contours of the nightmarish universe depicted and since the filmmaker has found new free-

dom in this shooting method. He was able to free himself from the constraints of lighting and set-up, to take his little camera and film without worrying about the cost or length of the takes. The lightness of the shooting conditions allowed him to occupy a maximum number of positions, as in the days of *Eraserhead*... Lynch had the luxury of researching his film by shooting (and editing) it for years (the first shots date back to 2002). The result is an extraordinary oeuvre that should perplex some of the filmmaker's regular viewers and excite others. Even more than in *Mulholland Drive*, it is impossible to grasp everything at first sight. And you must be willing to feel before you understand. There is no doubt that all the pieces of the puzzle can be put together, but you

will have to see the film several times before you succeed.

For enthusiasts of a narrative, the film does leave a few elements to hang on to. Hollywood actress Nikki Grace (Laura Dern) is ecstatic when she lands the female lead in *On High in Blue Tomorrows*. Although she was warned not to fall in love with her partner Devon Berk (Justin Theroux), a confirmed seducer, she does just that, merging her fate with that of her heroine. Where does reality end? Where does the movie within the movie begin?... Even if the figure of the director of the film within the film remains in the background, this entanglement of mise en abyme is indeed his own 8½.

Philippe Rouyer, "Positif", n. 552, February 2007

OMAGGIO A / TRIBUTE TO MICHAEL ROEMER

CORTILE CASCINO

USA, 1962 Regia: Robert M. Young, Michael Roemer

■ Scen., M.: Robert M. Young, Michael Roemer. F.: Robert M. Young. Prod.: NBC Television ■ 16mm. D.: 46'. Bn. Versione inglese / *English version*
 ■ Da: La Cinémathèque française

Michael Roemer e Robert Young co-diressero per una serie di documentari della NBC il loro film-saggio, di grande impatto visivo, sulla povertà nell'Italia meridionale, ma i produttori furono così turbati dalla loro schietta rappresentazione della miseria che cancellarono subito la trasmissione e licenziarono Young, allora sul libro paga del canale televisivo. Per ordine della NBC il negativo fu distrutto, ma uno scrupoloso dipendente della rete che credeva nei meriti del film ne salvò una copia. Visto oggi, *Cortile Cascino* – nonostante il commento fuori campo in inglese imposto dalla NBC – è un film straordinario, che documen-

ta una sacca dell'Europa dimenticata dal progresso postbellico, nella quale persistono ostinatamente le condizioni difficili del periodo precedente la guerra.

Haden Guest

Michael Roemer and Robert Young co-directed their visually striking essayistic portrait of impoverished Southern Italy for an NBC documentary series whose producers were so shocked and troubled by the film's frank depiction of hardship that they immediately cancelled the broadcast and fired Young, then on the channel's payroll. By NBC orders, the film's negative was destroyed but a print was saved by a dedicated NBC employee who believed in the film's merits. Seen today Cortile Cascino – despite the English language voice-over imposed by NBC upon the film – is an extraordinary document that captures a pocket of Europe forgotten by postwar progress, where the difficult conditions of pre-WW2 stubbornly persist.

Haden Guest

NOTHING BUT A MAN

USA, 1964 Regia: Michael Roemer

■ Scen.: Michael Roemer, Robert M. Young. F.: Robert M. Young. M.: Luke Bennett. Mus.: Mary Wells, The Gospel Stars, Martha and the Vandellas, The Miracles, Eddie Holland, Brian Holland, Little Stevie Wonder, The Marvelettes, Wilbur Kirk. Int.: Ivan Dixon (Duff Anderson), Abbey Lincoln (Josie Dawson), Gloria Foster (Lee), Julius Harris (Will Anderson), Martin Priest (autista), Leonard Parker (Frankie), Yaphet Kotto (Jocko), Stanley Greene (il reverendo Dawson), Helen Lounck (Effie Simms), Helene Arrindell (Doris). Prod.: Robert M. Young, Michael Roemer, Robert Rubin per Duart Film Laboratories ■ 35mm. D.: 92'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: The Film Desk ■ Restaurato nel 2013 da Library of Congress presso il laboratorio Packard Campus for Audio Visual Conservation / Restored in 2013 by Library of Congress at Packard Campus for Audio Visual Conservation laboratory



Nothing but a Man

Appena arrivato negli Stati Uniti dall'Inghilterra, passando per la Germania (e il Kindertransport), per andare a studiare ad Harvard, Roemer si accorse subito della brutale discriminazione razziale contro gli afroamericani e avvertì i cupi echi della sua esperienza ancora viva di ebreo salvatosi per un pelo dal Terzo Reich. Girato insieme al compagno di corso ad Harvard Robert Young, che portò un tocco di *verité* nel suo lavoro di direttore della fotografia, *Nothing but a Man* si ispirava alle sensazioni e alla condizione di outsider di Roemer per evocare l'insidiosa esperienza quotidiana del

razzismo negli Stati Uniti, vista ora attraverso gli occhi di un nero alla ricerca di un lavoro e di una seconda occasione nella vita e nel rapporto con il padre alcolista e violento.

Roemer voleva girare nel Sud degli Stati Uniti, ma fu messo in guardia sulla discriminazione e gli ostacoli che avrebbe inevitabilmente dovuto affrontare – quindi, pur svolgendosi in Alabama, il film fu girato nel New Jersey. Il cast, straordinario, comprende la leggendaria cantante Abbey Lincoln e Ivan Dixon in quelli che entrambi avrebbero definito i loro ruoli migliori. In effetti le loro interpretazioni

catturano le dolci e febbrili fiamme dell'innamoramento con un'autenticità che quasi coglie di sorpresa.

Nothing but a Man si distingue per la sua capacità di affrontare con franchezza una delle questioni più pressanti e complesse della società americana e di gran parte del mondo senza mai enfatizzare troppo i suoi intenti o ridurre i suoi personaggi a semplici veicoli simbolici. È un film esemplare per la profonda intelligenza e complessità emotiva che rende la sua storia verosimile e sempre sorprendente, anche dopo molte visioni. Osservare Ivan Dixon alle prese con gli insulti razzi-

sti sempre più infidi che gli vengono rivolti ogni giorno, ma anche con i suoi demoni e le sue contraddizioni, significa avere un'immagine lucida delle dure lotte dei tanti che vedono i loro sogni ostacolati dal terribile potere della supremazia bianca, costante fonte di ingiustizie negli Stati Uniti e in Europa.

Haden Guest

Newly arrived from England, via Germany (and via Kindertransport), to the United States to begin his education at Harvard, Roemer immediately observed the stark racial discrimination against Black Americans and felt bleak echoes of his still vivid experience as a Jew who barely escaped the Third Reich. Filmed together with Harvard classmate Robert Young who brought a verité flair to his work as cinematographer, Nothing but a Man was inspired by Roemer's feeling and experience as an outsider and was, moreover, meant to evoke the insidious everyday experience of racism in the USA, now seen through the eyes of a Black man seeking work and a new start in his life and relationship with his abusive, alcoholic father.

Roemer wanted to film in the South but was warned against the discrimination and obstacles that he would inevitably face – thus, although the film is set in Alabama, it was, in fact, filmed in New Jersey. The film's extraordinary cast includes legendary singer Abbey Lincoln and Ivan Dixon in what both would later name as their greatest screen roles. Indeed, their performances capture the febrile and tender flames of early love with an almost startling authenticity.

Nothing but a Man is remarkable for its ability to frankly address one of the still most urgent and complex issues facing American society and so much of the world, without ever overstating its intentions or reducing its characters to mere symbolic vehicles. Indeed, the film is a model for the profound emotional intelligence and nuance that makes its narrative sing true and always surprise, even upon multiple viewings. To see Ivan

Dixon grappling with the ever more insidious, racist affronts that are his every day, as well as his own contradictory demons, is to have a lucid insight into the hard struggle of so many whose dreams are hindered by the terrible reign of white supremacy that continues to define injustice in both the US and Europe.

Haden Guest

FACES OF ISRAEL

USA, 1966 Regia: Michael Roemer

- F.: Robert M. Young. M.: Michael Roemer, Peter Vollstadt, Sara Miller ■ DCP. D.: 27'. Bn. Versione inglese / English version
- Da: Library of Congress

Raramente proiettato, il ritratto di Israele realizzato da Roemer poco prima della Guerra dei sei giorni è un film-saggio poetico che si colloca tra i suoi lavori più politici – caratteristica resa subito chiara dall'immagine che apre il film, tormentosa e accusatoria: il cadavere di una vittima dell'Olocausto. Con la sua esplorazione della vita quotidiana e del lavoro in Israele *Faces of Israel* riecheggia con forza il montaggio intellettuale lirico e tuttavia discreto perfezionato da Chris Marker. Evitando il commento fuori campo che era stato imposto a *Cortile Cascino*, Roemer permette invece alle sue immagini di creare spazi per l'empatia e per una comprensione che trascende il linguaggio, invitando lo spettatore a momenti familiari di sacra intimità, come l'accoglienza in Israele dei nuovi arrivati, mostrata con particolare pregnanza. In queste scene, a gesti, emozioni e ambiente è consentito di dire più di quanto potrebbero fare le parole. Roemer girò il suo film nel 1966 mentre si trovava in Israele per fare ricerche in vista di un film mai realizzato su Martin Buber. Una prima versione di *Faces of Israel* fu trasmessa nel 1966 da PBS, ma non è lo stesso film, di molto superiore, che sarà proiettato qui.

Haden Guest

Roemer's rarely screened portrait of Israel just before the Six-Day War is a poetic essay film that counts among his most politically charged works – a charge made immediately clear by the haunting, damning image that opens the film: the corpse of a Holocaust victim. Faces of Israel powerfully echoes the lyrical yet understated intellectual montage best refined by Chris Marker with its observational exploration of everyday life and labor in Israel. Eschewing the kind of voice-over dialogue forced upon Cortile Cascino, Roemer instead allows his footage to create spaces for empathy and understanding that transcends language, inviting the viewer into intimate familial and sacred moments including, most powerfully, the welcoming of new arrivals to Israel. Throughout these scenes in Faces of Israel, whole gestures, emotion and setting are allowed to say more than words ever could. Roemer shot his footage in 1966 while in Israel to research a never realized film about Martin Buber. An earlier version of this film was screened in 1966 on PBS, but that is not the same, far superior film that will be screened here.

Haden Guest

THE PLOT AGAINST HARRY

USA, 1971-1989 Regia: Michael Roemer

- T. it.: *Tutti contro Harry*. Scen.: Michael Roemer. F.: Robert M. Young. M.: Georges Klotz. Int.: Martin Priest (Harry Plotnick), Henry Nemo (Max), Ben Lang (Leo), Maxine Woods (Kay), Jacques Taylor (Jack), Jean Leslie (Irene), Ellen Herbert (Mae), Sandra Kazan (Margie), Ronald Coralina (Mel Skolnik), Max Ulman (Sidney). Prod.: Michael Roemer per King Screen Productions ■ 35mm. D.: 80'. Versione inglese / English version
- Da: The Film Desk ■ Nuova copia 35mm stampata nel 2023 da The Film Desk nel 2023 presso il laboratorio Colorlab / New 35mm printed by The Film Desk in 2023 at Colorlab laboratory

Il ritratto comico e asciutto di Harry Plotnick, un gangster ebreo paranoico appena uscito dal carcere che tenta disperatamente di mettersi al passo con i tempi, è stato riscoperto almeno due volte dalla sua uscita abortita, ogni volta riscuotendo un successo ancora maggiore. E ogni volta *The Plot Against Harry* viene riconosciuto come ancora più rilevante e in anticipo sui tempi. In effetti, guardare questo film e *Uncut Gems* dei fratelli Safdie uno dopo l'altro è un'esperienza quasi inquietante, tanto il film di Roemer prefigura il ritmo tesissimo, lo *zeitgeist* e l'energia che caratterizzano l'ode dei Safdie a una Manhattan ebraica in declino. *The Plot Against Harry* è inoltre animato da un gusto documentaristico che cattura sia il ribollente *melting pot* newyorkese, sia immagini memorabili di un mondo ormai perduto, come le lunghe scene ambientate in una ditta di ristorazione ebraica e su un campo di golf adiacente all'autostrada, che sono tra le più sorprendenti del film per impatto visivo e ricchezza di dettagli.

Ad ancorare la fedeltà di Roemer al luogo e all'epoca che si è prefissato di descrivere è la sua decisione di usare un cast composto per lo più da attori non professionisti, come la psicanalista Maxine Woods nel ruolo della disillusa ex moglie di Harry. La ricchezza di dettagli del film è dovuta alle estese ricerche di Roemer, compreso l'anno trascorso a lavorare per una ditta di ristorazione a Long Island e a intervistare modelle di biancheria intima.

Se *The Plot Against Harry* risponde al desiderio del regista di esplorare le proprie radici e l'ideale di famiglia ebraica – in particolare il capofamiglia, la cui tormentata figura abita tutti i suoi lungometraggi – il film si giova anche del profondo interesse di Roemer per le specificità socio-culturali dell'umorismo, tema che ha affrontato nell'affascinante libro *Shocked But Connected: Notes on Laughter* (2012). Audace conferma della celebre frase di Jerry Lewis, “la commedia è un uomo



The Plot Against Harry

nei guai”, *The Plot Against Harry* attinge a una profonda vena di pathos comico sfruttata in precedenza da Chaplin, Keaton, May e Lewis.

Haden Guest

Roemer's bone-dry comic portrait of a delusional Jewish mobster, Harry Plotnick, fresh out of jail and trying desperately to catch up with the times has been energetically rediscovered at least twice since its aborted release, each time to even greater acclaim. And each time The Plot Against Harry is recognized as even more relevant and ahead of its time. Indeed, watching the film back-to-back with the Safdie Brothers' Uncut Gems is an almost uncanny exercise, so much does Roemer's film anticipate the edgy rhythm and zeitgeist energy of the Safdie's energetic ode to a fading Jewish Manhattan. The Plot Against Harry is, furthermore, animated by a documentary flair that captures both New York's simmering multi-ethnic melting pot as well as remarkable images of a now lost world, including extended scenes in a Jewish catering company and a highway adjacent golf course that count among

the film's most visually and punctually arresting.

Anchoring Roemer's fidelity to the place and time he set out to capture was his decision to use a cast comprised largely of non-actors, including psychoanalyst Maxine Woods in the role of Harry's world-weary ex-wife. Much of the film's depth of detail came from Roemer's extensive research, including the year he spent working for a Jewish catering business in Long Island and interviewing lingerie models.

While The Plot Against Harry speaks to Roemer's desire to explore his own Jewish heritage and ideals of family – most of all, the pater familias whose troubled figure haunts all of his features – the film also mines his deep interest in the socio-cultural specificities of humor, the subject of a quite fascinating book-length study, Shocked But Connected: Notes on Laughter (2012). A bold affirmation of Jerry Lewis' famous dictum that “comedy is a man in trouble”, The Plot Against Harry taps into a deep well of comic pathos mined earlier by Chaplin, Keaton, May and Lewis.

Haden Guest

A black and white photograph of Anna Magnani. She is seated on a patterned sofa, wearing a dark blazer, glasses, and large hoop earrings. She is laughing heartily, with her mouth wide open, while holding and reading a newspaper. The background features a wall with a marbled pattern.

ANNA MAGNANI, L'IR RIPETIBILE

Anna Magnani, the One and Only

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Emiliano Morreale**

Anna Magnani è stata per il cinema quasi quel che Eleonora Duse era stata per il teatro. Un simbolo dell'Italia, certo, ma anche il simbolo stesso del mestiere di attrice. Il ruolo di Pina in *Roma città aperta* venne subito declinato in mille varianti di popolana eroica o comica, da *L'onorevole Angelina* a *Molti sogni per le strade*, fino alla metà degli anni Cinquanta. La posa simbolica in cui la si può fissare è quella di una donna tra la folla, trattenuta mentre si rivolta dolorosamente contro le ingiustizie della storia (in *Roma città aperta*, in *Un uomo ritorna*, in *L'onorevole Angelina*...).

Ma Anna Magnani è stata molto altro: prima della guerra attrice di prosa e soubrette (come ricordano ancora le sue prime apparizioni cinematografiche, su tutte *Teresa Venerdì*), nel dopoguerra interprete di ruoli inattesi, dal monologo *Una voce umana* filmato da Rossellini in *L'amore a Le Carrosse d'or* di Renoir. Fu anche capace di conquistare Hollywood, recitando in inglese e vincendo (tra le pochissime non anglofone) l'Oscar come migliore attrice protagonista nel 1956 per *The Rose Tattoo*. Lo stile-Magnani, pur irraggiungibile, influenzerà le attrici di mezzo mondo, dalle figlie dell'Actors Studio all'Estremo Oriente. Certi suoi gesti, come il portarsi le mani alla gola, sullo sterno, o col dorso ad asciugare la fronte, sono un segno ormai inequivocabile (basta pensare a come le ha rifatte, quasi citando, Meryl Streep nei *Ponti di Madison County*).

“Lupa e vestale, aristocratica e stracciona, tetra e buffonesca”: così la definisce Federico Fellini, pedinandola in *Roma*, un cameo di pochi minuti destinato a essere la sua ultima apparizione cinematografica. Oggi, è facile dire, un'attrice come lei non potrebbe esistere. Ma Magnani era, già all'epoca, unica, controcorrente: spiazzante come presenza scenica fin dai suoi provini all'Accademia d'arte drammatica, sconcertante come figura divistica, spesso criticata o irrisa nei media popolari, infine troppo grande per il nostro cinema e simbolo di un'Italia perduta, “volto di un passato che non può più tornare, icona che abbiamo bestemmato” (Goffredo Fofi). E se poeti come Pasolini e Ungaretti hanno cantato, in diverso modo, il suo urlo in *Roma città aperta*, altri due piani possono incorniciare il destino dei suoi personaggi: quello singhiozzante sulla panchina, mentre abbraccia sua figlia e si guarda smarrita intorno mormorando “aiuto”, nell'ultima parte di *Bellissima* – e l'altro, muto, ancora trattenuta da una piccola folla, mentre fissa a occhi sgranati la nuova Roma in lontananza, nel finale di *Mamma Roma*.

Emiliano Morreale

Anna Magnani represented for the cinema something close to what Eleonora Duse had for the theatre. She was certainly a symbol of Italy, but also an emblem for the very profession of acting. The role of Pina in Roma città aperta was immediately replicated up until the mid-1950s in a myriad of lesser variants of the heroic or comic woman-of-the-people, from L'onorevole Angelina to Molti sogni per le strade. The symbolic pose of such roles is that of a woman in a crowd, restrained as she fights with anguish against historical injustice (Roma città aperta, Un uomo ritorna, L'onorevole Angelina...).

However, Anna Magnani was much more besides; before the war she was both a showgirl and serious theatre actress (as her earliest film appearances, Teresa Venerdì above all, testify) and after the war she took on such unexpected roles as in the monologue Una voce umana, which Rossellini filmed as part of L'amore, or in Renoir's Le Carrosse d'or. She also managed to conquer Hollywood, performing in English, and becoming one of the few non-native speakers to win the Oscar for the Best Actress, for The Rose Tattoo in 1956. Although it was never equalled, her acting style influenced actresses around the world, from the Far East to those who came out of the Actors Studio. The persistence of some of her characteristic gestures, such as bringing her hands to her throat or breastbone or using the back of her hand to wipe her forehead, provide an unmistakable indicator of this influence (remember how Meryl Streep made use of these gestures, almost as if she were quoting Magnani, in The Bridges of Madison County).

“She-wolf and vestal virgin, aristocrat and tramp, brooding and clownish,” was Federico Fellini's definition of Magnani as he followed her in Roma, a mini-cameo which only lasts a few minutes and was destined to be her final appearance in the cinema. It is safe to say that such an actress could not exist today. But Magnani was unique and a maverick even then. Confounding on the stage, including in her audition for the Academy of Dramatic Arts, and disconcerting as a star, she was often criticised or mocked in the mainstream media – too big for our cinema and as symbol for a lost Italy, “the face of a past which is lost forever, an icon whom we cursed” (Goffredo Fofi). Poets like Pasolini and Ungaretti waxed lyrical, each in their own way, over her cry in Roma città aperta, but two other such moments frame her characters' fates. First, there is the scene towards the end of Bellissima in which she sits on a bench, weeping as she embraces her daughter and looking around bewildered, muttering “Help”; and then there is the final scene of Mamma Roma in which she is restrained by a small crowd once more, stifling her tears as she stares wide-eyed at the new Rome in the distance.

Emiliano Morreale

TERESA VENERDI

Italia, 1941 Regia: Vittorio De Sica

■ T. int.: *Do You Like Women*. Sog.: Gherardo Gherardi, Franco Riganti, dal romanzo *Péntek Rézi* (1937) di Rezső Török. Scen.: Gherardo Gherardi, Vittorio De Sica, Margherita Maglione, Aldo De Benedetti. F.: Vincenzo Seratrice. M.: Mario Bonotti. Mus.: Renzo Rossellini. Scgf.: Mario Rappini. Int.: Adriana Benetti (Teresa Venerdi), Anna Magnani (Maddalena 'Loletta' Prima), Vittorio De Sica (dottor Pietro Vignali), Irasema Dilian (Lilli Passalacqua), Clara Auteri Pepe (Giuseppina), Zaira La Fratta (Alice), Olga Vittoria Gentili (Lola Passalacqua), Giuditta Rissone (l'istitutrice Anna). Prod.: Alleanza Cinematografica Italiana, Europa Film ■ DCP. D.: 92'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Viggo

Vittorio De Sica, all'epoca il più noto attore di commedie in Italia, al terzo film dopo il successo di *Maddalena... zero in condotta* continua a forzare i limiti del genere come una specie di via d'uscita dal cinema di regime. Lo fa con la storia di un giovane scavezzacollo spedito a fare l'ispettore sanitario in un orfanotrofio femminile. Intorno a lui bambine che increspano la superficie della commedia dei telefoni bianchi, e una girandola di donne che compongono un campionario dei caratteri possibili nel cinema dell'epoca: la sognatrice Irasema Dilian, l'ingenua Adriana Benetti (ossia Teresa Venerdi) innamorata del dottore, l'istitutrice Giuditta Rissone. E ovviamente Anna Magnani nel ruolo dell'amante soubrette Maddalena alias Loletta, il suo primo ruolo notevole nel cinema. Non in termini di quantità (la si vede in scena pochi minuti), ma per la precisione con cui De Sica intuisce il suo talento comico ponendolo in un personaggio a metà tra pretese di eleganza e vena popolarasca, come più volte sarà nel dopoguerra (immortale la sua uscita di scena: "Fine lei, fine io... ci siamo capite benissimo"). È una prova generale



Teresa Venerdi

della Magnani comica, che entra ed esce dal ruolo come se giocasse già con una *star persona* definita, alle prese con un personaggio che si mette in scena e recita, commentando ironicamente la propria interpretazione, fin dai primi irresistibili momenti in cui prova annoiata la canzone: "Qui nel cor, qui nel cor/ c'è un amor/ c'è un dolor".

Emiliano Morreale

Vittorio De Sica was the most famous comedy actor in Italy when he made this, his third film as director, following the success of Maddalena... zero in condotta. Once again, he pushed at the boundaries of the genre as if it provided a way to escape from the trappings of the cinema of the Fascist regime. He does so through the story of a hot-headed young man who is assigned the position of head physician in a female orphanage. He is surrounded by young girls who provide contour to the film's white telephone comedy surface, as well as an endless circle of women representing a sample of

character-types common in the cinema of the era: the dreamer Irasema Dilian, the teacher Giuditta Rissone, and the naïve Adriana Benetti in the role of Teresa Venerdi who is in love with the doctor. Then, of course, there is Anna Magnani in her first significant film role playing his lover, the soubrette Maddalena, a.k.a. Loletta. Her role is significant not in terms of screen time (she only appears for a few minutes), but rather for the precision with which De Sica recognises her comic talent, creating a character which is split between a pretence of elegance and a common touch that would typify many of her postwar roles (her final line is timeless: "It's over for her, it's over for me... we have understood one another perfectly.") The film constitutes a dress rehearsal for Magnani as a comedienne and she enters and exits the role as if she were already a star with a clearly defined persona, grappling with a character who steps into the limelight and acts, all the while ironically commenting on her own performance. This is evident



Roma città aperta

right from the start, in the irresistible scene in which she listlessly practices the song: "Here in my heart, here in my heart/ there is love/ and there is pain".
Emiliano Morreale

ROMA CITTÀ APERTA

Italia, 1945 Regia: Roberto Rossellini

■ T. int.: *Rome Open City*. Sog.: Sergio Amidei, Alberto Consiglio. Scen.: Sergio Amidei, Alberto Consiglio, Federico Fellini, Roberto Rossellini. F.: Ubaldo Arata. M.: Eraldo Da Roma, Jolanda Benvenuti. Scgf.: Rosario Megna. Mus.: Renzo Rossellini. Int.: Anna Magnani (Pina), Aldo Fabrizi (don Pietro

Pellegrini), Vito Annichiarico (Marcello), Nando Bruno (Agostino), Harry Feist (maggiore Bergmann), Francesco Grandjacquet (Francesco), Maria Michi (Marina Mari), Marcello Pagliero (ingegner Manfredi), Eduardo Passarelli (brigadiere metropolitano), Carlo Sindici (questore), Giovanna Galletti (Ingrid). Prod.: Excelsa Film ■ DCP. D.: 102'. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Istituto Luce - Cinecittà ■ Restaurato nel 2013 da Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale, Coproduction Office e Istituto Luce - Cinecittà presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dai negativi originali conservati presso la Cineteca Nazionale / *Restored in 2013*

by Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale, Coproduction Office e Istituto Luce - Cinecittà at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original negatives preserved by Cineteca Nazionale

Il mito patriottico presentato nel film fu un esempio della produzione ampiamente diffusa di tali miti, alla cui edificazione contribuirono molte altre pellicole e testi neorealisti, come anche numerose memorie e testimonianze storiche della resistenza. Tutte assieme risposero al forte bisogno collettivo di cancellare porzioni del passato, commemorandone altre, e di produrre una memoria positiva della guerra, capace di scacciare i ricordi dolorosi o traumatici [...].

Un film come *Roma città aperta* si adatta a questo genere di retorica da molti punti di vista. Il suo stile è volutamente sobrio. Cerca di smuovere gli spettatori, di fare in modo che detestino il male, persuadendoli della verità di ciò che narra e della giustizia della causa che sostiene [...].

Ma produce anche un resoconto di notevole valore storico su ciò che significhi vivere nella città occupata e dà l'idea di come lo spazio e il potere interagissero all'interno di essa.

David Forgacs, *Rome Open City* (*Roma città aperta*), BFI, Londra 2000

La realtà di Anna Magnani creatrice la troviamo in quello che definisce ogni racconto soggettivo e personale e che esiste, suggerisce Roland Barthes, nei "segni di una storia individuale" che prende spesso la forma di "confidenze e di gesti di complicità". In questo caso, fra l'attrice e lo sguardo dei suoi spettatori. Questa complicità può essere spiegata anche da quello che i gesti dell'attrice sovrascrivono sul racconto dei suoi personaggi secondo la sceneggiatura. Il caso più luminoso potrebbe essere quello di Pina, che si accarezza la pancia mentre confessa di essere incinta prima delle sue nozze con Francesco, in *Roma città aperta*. In una scena dove la sceneggiatura indicava, accanto alla battuta del copione, un gesto di vergogna, Anna Magnani ha invece impresso nelle mani della sua cattolica vedova di guerra la gioia e il desiderio della donna innamorata. Queste sottilissime sfumature sono fondamentali per capire la portata umana ed emotiva della storia, e di conseguenza il vuoto lasciato dalla scomparsa del personaggio nel secondo tempo del film. È sono anche sostanziali nell'analisi dello stile performativo della diva. Questo stile riguarda non soltanto dei codici estetici o drammatici, ma anche un manifesto ideologico. Per quanto il gesto diventi un intervento della natura del personaggio costruito nella sceneggiatura

secondo un codice socioculturale preciso, la performance di Anna Magnani diviene politica, travolgente e trasformatrice.

Marga Carnicé Mur, *La politica dell'attrice*, in *Effetto Magnani*, a cura di Giulia Carluccio, Federica Mazzocchi, Giulia Muggeo e Maria Paola Pierini, Cue Press, Imola 2022

The patriotic myth presented in the film was one example of a very widespread production of such myths, to which many other neo-realist films and texts, as well as memoirs and historical records of the resistance, contributed. They all responded to a strong collective need to erase parts of the past, commemorate other parts, and produce a good memory of the war capable of expelling painful or traumatic memories...

A film like Roma città aperta fits within this description of rhetoric in a number of ways. Its style is deliberately unadorned. It seeks to move its audience, to make them abhor evil and persuade them of the truth of what it narrates and the justice of a cause...

It also produced an account, of considerable historical value, of what it was like to live in the city under occupation and of how space and power interacted within it.

David Forgacs, *Rome Open City* (*Roma città aperta*), BFI, London 2000

The truth about Anna Magnani as a creative artist can be traced in the characteristics of all personal and subjective stories, which, according to Roland Barthes, exist "in the signs of a personal story" and often take the form of "intimacy and signs of complicity". In this case, between the actress and the audience's gaze. This complicity can also be explained in terms of what the actress's gestures add to the story of her character as it is described in the screenplay. The clearest example would be the way that Pina strokes her belly while confessing to being pregnant before her marriage to Francesco in Roma città aperta. The screenplay suggests that the dialogue

should be accompanied by a gesture indicating shame; Anna Magnani's hand gestures, on the other hand, endow this Catholic war widow with a sense of joy and desire typical of a woman in love. Such subtle shadings are essential to appreciate the story's human and emotional range and, as a result, the sense of loss in the second half of the film after the character's death. They are also significant for an analysis of the star's acting style. This style does not depend solely on aesthetic or dramatic codes, but also on an ideological program. While the gesture constitutes a natural action performed by a character constructed in the screenplay according to a precise socio-cultural code, Anna Magnani's performance becomes political, overwhelming and transformative.

Marga Carnicé Mur, *La politica dell'attrice*, in *Effetto Magnani*, edited by Giulia Carluccio, Federica Mazzocchi, Giulia Muggeo and Maria Paola Pierini, Cue Press, Imola 2022

ABBASSO LA RICCHEZZA!

Italia, 1946 Regia: Gennaro Righelli

■ Sog., Scen.: Vittorio Calvino, Fabrizio Sarazani, Vittorio De Sica, Pietro Solari, Nicola Fausto Neroni, Gennaro Righelli. F.: Aldo Tonti. M.: Gabriele Varriale. Scgf.: Ferruccio Sammartino. Mus.: Cesare A. Bixio, Felice Montagnini. Int.: Anna Magnani (Gioconda Perfetti), Vittorio De Sica (conte Ghirani), Virgilio Riento (Don Nicola), Laura Gore (Anna), Zora Piazza (Lucia Perfetti), John Garson (Lucky Brandy), Lauro Gazzolo (commendatore Bardacò), Giuseppe Porelli (amministratore Bonifazio). Prod.: Lux Film, Ora Film ■ DCP. D.: 93'. Bn. Versione italiana / Italian version

■ Da: Cristaldi Film

Subito dopo *Roma città aperta* Magnani gira *Abbasso la miseria!*, che riprende idealmente il personaggio della popolana di *Campo de' fiori*, immediata antecedente del film di Rossellini.



Abbasso la ricchezza!

È l'unico suo successo del periodo, che viene replicato però nella stagione 1946-47 da *Abbasso la ricchezza!*, sempre diretto da Righelli, vecchio regista attivo dagli anni Dieci. E se la storia della fruttivendola arricchita che si fa illudere dal mondo della sedicente buona società è antichissima, essa si presta bene a fotografare una nuova borghesia emersa dal dopoguerra e dalla borsa nera, e a scatenare uno dei giochi in cui Magnani è maestra, quello dell'oscillazione tra volgarità e affettazione. L'attrice qui è protagonista più che mai, e la sua interpretazione vale il film, esplicitamente concepito come *vehicle*: balla il boogie woogie, canta gli stornelli romani, si concede elegantissimi affondi nel drammatico con tanto di urlo straziato. Il personaggio, che potrebbe essere sgradevole, è immediatamente simpatico proprio perché dietro di esso il pubblico riconosce subito 'la Magnani', il cuore e l'umanità dietro la grettezza, la diffidenza, i modi bruschi. Deliziosi i duetti con Vittorio De Sica, che qui riprende e perfeziona il personaggio

dell'elegantone spiantato accennato l'anno prima in *Roma città libera* di Pagliero, e destinato a diventare una sua maschera nei decenni successivi. E con il bambino Vito Annichiarico, che interpretava suo figlio in *Roma città aperta* e che anche qui, strizzando l'occhio agli spettatori, si proclama "partigiano".

Emiliano Morreale

Right after Roma città aperta, Magnani shot Abbasso la miseria!, which reprises the character of the commoner from Campo de' fiori, made prior to Rossellini's film. It was her only successful film from the period, but this success was replicated in the 1946-47 season by Abbasso la ricchezza!, again directed by Righelli, an elderly filmmaker who had been working since the 1910s. If the story of a fruit seller who strikes it rich and is seduced and deceived by high society is not new, it nonetheless allows the film to represent the new bourgeoisie that had emerged following the war and the black market. It also permits that playful alternation between vulgarity and affec-

tation of which Magnani was a master. The actress is more than ever the protagonist here, and her performance makes the film, which was explicitly conceived as a vehicle for her talents: she dances the boogie-woogie, sings Roman folk songs and allows herself several elegantly dramatic moments with the obligatory agonised cry. The character, which could easily have been unlikeable, is immediately sympathetic precisely because the public instantly recognises "Magnani" and thus the heart and humanity behind her stinginess, diffidence and brusque manners. There is a delightful duet with Vittorio De Sica, who here reprises and perfects the character of the elegant but penniless gentleman that was hinted at in Pagliero's Roma città libera and would subsequently become a fixture of his roles for decades. So, too, is her scene with the young Vito Annichiarico, who played her son in Roma città aperta; with a wink to the audience, the boy once again declares himself a "partisan".

Emiliano Morreale

L'ONOREVOLE ANGELINA

Italia, 1947 Regia: Luigi Zampa

■ T. int.: *Angelina*. Sog.: Piero Tellini, Suso Cecchi d'Amico, Luigi Zampa. Scen.: Piero Tellini, Suso Cecchi d'Amico, Luigi Zampa, Anna Magnani. F.: Mario Craveri. M.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Piero Filippone. Mus.: Enzo Masetti. Int.: Anna Magnani (Angelina Bianchi), Nando Bruno (Pasquale Bianchi), Ave Ninchi (Carmela), Ernesto Almirante (Luigi), Agnese Dubbini (Cesira), Armando Migliari (Callisto Garrone), Franco Zeffirelli (Filippo Garrone), Maria Donati (signora Garrone), Maria Grazia Francia (Annetta). Prod.: Lux Film, Ora Film ■ DCP. D.: 92'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Cristaldi Film

Zampa parte ancora una volta da un fatto di cronaca, da un aneddoto legato a moti di protesta nella perife-



Lonorevole Angelina

ria romana. Ma rappresenta una realtà sociale molto meno accomodante dei film precedenti, e molto più bruciante. In una borgata le madri di famiglia esasperate decidono una serie di azioni drastiche, violente e non, per affermare i propri diritti [...]. Coautori del soggetto e cosceneggiatori sono sempre Piero Tellini e Suso Cecchi d'Amico: si può azzardare a ipotizzare, in questo caso, una minore incidenza di Tellini e un maggior ruolo di Suso Cecchi d'Amico, che conosceva bene la Magnani, accreditata anche come cosceneggiatrice. [...]

Zampa elabora uno stile fatto di inquadrature affollate, polifoniche se vogliamo, in cui ogni personaggio è ben caratterizzato e contribuisce con il suo movimento e le sue battute all'effetto complessivo. L'inquadratura brulicante, che rispecchia il modo in cui erano vissuti i ristretti spazi abitativi dell'epoca, ha una qualità documentaria che è sicuramente neorealista, e funziona come un invito all'identificazione. Ma al suo interno i ritmi sono quelli della commedia dialettale, con la protagonista sotto il riflettore e occasionali assoli per chi le fa da spalla (Nando Bruno e Ave Ninchi) e improvvise irruzioni

di realtà da parte di non professionisti. Alberto Pezzotta, *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2012

Con Anna Magnani ho avuto una collaborazione meravigliosa. [...] Certo era una irruenta, ma nel migliore senso della parola. Era bravissima, di una simpatia enorme, trascinante. [...] Abbiamo fatto *Angelina* assieme, abbiamo discusso tante scene, abbiamo scelto di comune accordo la gente presa dalla vita. Insomma, io ho un ricordo magnifico di lei donna e di lei collaboratrice.

Non ci volevano costumisti, truccatori, arzigogoli speciali per fare entrare la Magnani in un personaggio. Anna era un'attrice talmente straordinaria che stabiliva e si cercava da sola quello che le occorreva per renderlo meglio, senza tante prove e riprove. Per *Lonorevole Angelina*, scendemmo assieme in borgata e, naturalmente, fummo circondati da un gruppo di donne che l'avevano riconosciuta. Lei ne vide una che portava un abito. Disse: "È quello, voglio indossare quello!". Così glielo comprammo, se lo fece lavare a casa e quando comparve sul set era Angelina

sputata, era entrata nella pelle di Angelina e delle borgatane di quel giorno. Luigi Zampa, in *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da La canzone dell'amore a Senza pietà*, volume primo, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2009

Once again, Zampa uses a news item as his point of departure, in this case an anecdote about protest movements in the periphery of Rome, but here he chooses to focus on a less comfortable, more combative social situation than in his previous films. A group of exasperated mothers living in a slum decide to take a series of drastic actions, some of them violent, in order to assert their rights... The co-authors of the story and screenplay are once again Piero Tellini and Suso Cecchi d'Amico and this time we can hypothesize that Suso Cecchi d'Amico played a greater role, given that she knew Magnani well and that Magnani is also credited on the screenplay...

*Zampa here makes use of a style based around crowded frames, which could be described as polyphonic, in which each character is clearly defined and contributes to the overall effect through his or her own movements and lines. The teeming shots, which reflect the overcrowded living conditions of the period, have a documentary-like quality that is undoubtedly neorealist and encourage a process of identification. However, the internal rhythms in these spaces remain those of dialect comedy, with the protagonist in the spotlight, her comic foils (Nando Bruno and Ave Ninchi) occasionally singled out, and sudden eruptions of reality through the presence of non-professionals. Alberto Pezzotta, *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2012*

I enjoyed a wonderful collaboration with Anna Magnani... She was undoubtedly hot-headed, but in the best sense of the word. She was extremely talented, enormously likeable and exhilarating... We made Angelina together;

we discussed many scenes and together chose the non-professional actors. In short, I have wonderful memories of her, both as a woman and as a collaborator. We did not want to use special costumes, make-up, or distinctive features in order to transform Magnani into a character. She was an extraordinarily talented actress who figured out on her own what she needed to render the character effectively, without lots of rehearsals or retakes. For *L'onorevole Angelina*, we both visited the slums and were naturally surrounded by a group of women who recognised her. She saw one wearing a threadbare dress and said: "That's it; I want to wear that." And so we bought it, she had it washed at home and when she arrived on set she was already the perfect Angelina; she had completely taken on the appearance of Angelina and the slum-dwellers we met that day.

Luigi Zampa, in *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da La canzone dell'amore a Senza pietà, vol. 1*, edited by Franca Faldini and Goffredo Fofi, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2009



Molti sogni per le strade

MOLTI SOGNI PER LE STRADE

Italia, 1948 Regia: Mario Camerini

■ Sog.: Piero Tellini. Scen.: Piero Tellini, Mario Camerini. F.: Aldo Tonti. M.: Adriana Novelli, Mario Camerini. Scgf.: Alberto Boccianti. Mus.: Nino Rota. Int.: Anna Magnani (Linda), Massimo Girotti (Paolo Bertoni), Checco Rissone (Donato), Dante Maggio (Emilio), Checco Durante (parroco), Luigi Pavese (Giulio Carocci), Giorgio Nimmo (Romoletto), Enrico Glori (ricettatore), Peppino Spadaro (commissario). Prod. Lux Film ■ DCP. D.: 90'. Bn. Versione italiana / Italian version
 ■ Da: Cristaldi Film

Molti sogni per le strade è del 1948, l'anno di *Ladri di biciclette*, e stranamente non si sono rilevate le analogie tra i due film: mentre De Sica fa rubare la bicicletta su cui Camerini

l'aveva lanciato in *Gli uomini, che mascalzoni...*, il 'maestro' (come De Sica lo chiamava, facendosi rispondere ironicamente 'de scola') costruisce il suo film sul furto di un'automobile, che però il protagonista non subisce ma compie. Si esplicita la contraddizione di tanti soggetti cameriniani tra l'uso e la proprietà. Girotti (secondo cui Camerini avrebbe voluto al suo posto Peppino De Filippo), disoccupato, si impadronisce di un'auto nel garage custodito dall'amico, dopo una lite con la moglie (Anna Magnani) che gli rimprovera la loro condizione quando il bambino vuole un regalo che vede in vetrina [...]. Girotti cerca di vendere la macchina senza parlarne con la moglie, ma lei lo vede con l'auto e sospetta un'avventura galante, per cui lo segue col bambino nel viaggio che si svolge lungo tutto il film. [...]

Durante il viaggio sono state percorse alcune eccezionali situazioni da commedia; soprattutto quella della festa di battesimo, cui arrivano per vendere la macchina a un uomo grosso che vi partecipa e che finisce col commuoversi alla predica del prete, tanto da volersi confessare. La situazione che rivela l'anomalia politica del film

è invece quella del comizio di sinistra che la macchina cerca di attraversare, provocando una lite coi partecipanti e l'intervento di un poliziotto benevolo verso quella che interpreta come un'impazienza monarchica. Se nel film non mancano i 'camerinismi' (il furto stesso, Girotti che è tentato di dichiararsi alla moglie un "mascalzone"...), vi sono anche i sintomi della nuova epoca cinematografica, dalla parlata romaneggiante della Magnani alla cornice della voce off. [...] Espediente tipicamente neorealista, la voce off vi rappresenta l'illusoria istanza dell'oggettività e della tipicizzazione. Sergio Grmek Germani, *Mario Camerini*, La Nuova Italia, Firenze 1980

Molti sogni per le strade was released in 1948, the year of *Bicycle Thieves*, and surprisingly, the similarities between the films have not been acknowledged. Here, De Sica deals with the theft of a bicycle, which he rode in the film with which Camerini launched his career, *Gli uomini, che mascalzoni...* Meanwhile, his "master" (as De Sica called him, receiving the ironic epithet "school master" in return) con-



Una voce umana

structs his film around the theft of an automobile, of which his protagonist is not the victim but the perpetrator. This highlights the contradiction between ownership and use that underpins many of Camerini's stories. Girotti (who claims that Camerini actually preferred Peppino De Filippo for the role) plays an unemployed man who, following an argument with his wife (Anna Magnani) who reproaches him for their poverty when their child asks for a present he sees in a shop window, steals a car from the garage that his friend is guarding... Girotti attempts to sell the car without mentioning it to his wife, but she spots him and suspects that he is having an affair; so, together with the boy, she fol-

lows him on a journey which occupies the rest of the film...

During the trip, various unusual comic situations occur; most notable is the baptism celebration, which they attend in the hope of selling the car to an oversized gentleman who is ultimately so moved by the priest's homily that he ends up confessing. However, the situation which best reveals the film's unusual politics is the one in which he tries to drive the car through a left-wing meeting, provoking an argument with the participants and then the intervention of a policeman who is sympathetic to what he interprets as the impatience of a committed monarchist. If the film is not lacking in Camerini touches (the theft itself, Girotti being

tempted to refer to himself as a "scoundrel" to his wife), there are also symptoms of the emergence of a new cinematic era, from the Roman inflections of Magnani's dialogue to the voice-over which frames the film... A device typical of neorealism, the voice-off represents the illusionary nature of objectivity and stereotyping. Sergio Grmek Germani, Mario Camerini, *La Nuova Italia*, Florence 1980

UNA VOCE UMANA Episodio di *L'amore*

Italia, 1948 Regia: Roberto Rossellini

- Sog.: dalla pièce *La voce umana* (1930) di Jean Cocteau. Scen.: Roberto Rossellini. F.: Robert Juillard. M.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Christian Bérard. Mus.: Renzo Rossellini. Int.: Anna Magnani (donna al telefono). Prod.: Tevere Film ■ DCP: D.: 35'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles*
- Da: Cineteca di Bologna per concessione di Istituto Luce Cinecittà ■ Restaurato nel 2013 da Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale, Coproduction Office e Istituto Luce - Cinecittà presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2013 by Cineteca di Bologna, CSC - Cineteca Nazionale, Coproduction Office and Istituto Luce - Cinecittà at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Secondo Basilio Franchina, che collabora a *Una voce umana*, l'incontro fra Rossellini e Cocteau non avviene né tramite i critici francesi, entusiasti di entrambi, né tramite Paulvé, né tramite Josette Day. [...] Sarebbe stata invece Anna Magnani a far incontrare i due e a sciogliere ogni riserva. [...] Dal canto suo Cocteau afferma: "È a causa di *Paisà* per ciò che mi riguarda, a causa di *Le Sang d'un poète* per ciò che riguarda Rossellini che decidemmo di collaborare e di fare con la Magnani questa *Voix humaine* di cui lei è l'unica e mirabile interprete". In una corrispondenza dal set il giornalista

Bruno Matarazzo conferma le parole di Cocteau: “Dopo la visione di *Le Sang d'un poète*, Rossellini e Cocteau sono divenuti amici e lo stesso Rossellini ha chiesto di girare [*La Voix humaine*] così come la voleva l'autore. E questi, che aveva conosciuto Anna Magnani, si accorse improvvisamente di aver risolto il suo duplice problema, avendo trovato il regista e l'attrice ideali per il suo film”. [...]

I cambiamenti apportati da Rossellini alla *pièce* non producono alcun contrasto con l'autore. [...] “Conservo della nostra collaborazione il ricordo di una sorta di miracolo amichevole”. [...] Al di là delle differenze artistiche fra i due, questo incontro rappresenta un momento di svolta fondamentale per Rossellini. [...] “Ciò che io ho fatto con [*Una voce umana*] non è mai stato fatto prima! [...] Meglio di ogni altro soggetto, *Una voce umana* mi offriva l'occasione di usare la macchina da presa-microscopio, tanto più che il fenomeno da esaminare si chiamava Anna Magnani. [...] Questa esperienza spinta fino in fondo in *Una voce umana* mi è servita più tardi in tutti gli altri film perché in un momento qualsiasi della realizzazione io sento il bisogno di lasciar da parte la sceneggiatura per seguire il personaggio nei suoi più segreti pensieri, quelli di cui forse non ho neppure coscienza. Anche questo ‘aspetto microscopio’ del cinema fa parte del neorealismo: un avvicinamento morale che diventa un fatto estetico”.

Adriano Aprà, *Per un cinema microscopico*, in *La Voix humaine*, “Quaderni della Fondazione Donizetti”, n. 4, 2006

According to Basilio Franchina, who collaborated on Una voce umana, the encounter between Rossellini and Cocteau was not the work of French critics, who supported both, nor thanks to Paulvé or Josette Day... Rather, it was Anna Magnani who brought the two together and helped overcome any reservations... Cocteau affirms that: “It is thanks to Paisà, as far as I am concerned, and Le

Sang d'un poète, in the case of Rossellini, that we decided to collaborate and to work with Anna Magnani, who is incredible as the only actor in this version of La Voix humaine.” In his on-set correspondence, the journalist Bruno Matarazzo confirms what Cocteau claimed: “After watching Le Sang d'un poète, Rossellini and Cocteau became friends and Rossellini himself asked to make [La Voix humaine], just as the author intended. The latter, who had met Anna Magnani, suddenly realised that he had solved two problems: he had found the perfect director and the perfect actress for his film”...

The author did not raise any objections to the changes Rossellini made to the play... “I recall our collaboration as a sort of friendly miracle”... Apart from the artistic differences between the pair, this encounter constituted a moment of fundamental change for Rossellini... “What I did with [Una voce umana] had never been tried before!... More than any other story, Una voce umana gave me the opportunity to use the camera as a microscope, especially since the phenomenon it would be studying was called Anna Magnani. [...] This idea, which was pushed to the extreme in Una voce umana, was useful for all the films I made subsequently because at certain points in the filming, I felt the need to set the screenplay aside in order to follow the character's innermost thoughts, those which perhaps even I was not really aware of. This “microscopic aspect” of the cinema is also a part of neorealism: a moral approach which then becomes an aesthetic one.”
Adriano Aprà, *Per un cinema microscopico*, in *La Voix humaine*, “Quaderni della Fondazione Donizetti”, n. 4, 2006

BELLISSIMA

Italia, 1951 Regia: Luchino Visconti

■ T. int.: *Beautiful*. Sog.: Cesare Zavattini. Scen.: Suso Cecchi d'Amico, Francesco Rosi, Luchino Visconti. F.: Piero Portalupi,

Paul Ronald. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Gianni Polidori. Mus.: Franco Mannino. Int.: Anna Magnani (Maddalena Cecconi), Walter Chiari (Alberto Annovazzi), Tina Apicella (Maria Cecconi), Gastone Renzelli (Spartaco Cecconi), Tecla Scarano (maestra di recitazione), Arturo Bragaglia (fotografo), Lola Braccini (moglie del fotografo), Alessandro Blasetti (se stesso), Mario Chiari (se stesso). Prod.: Salvo D'Angelo per Film Bellissima
■ DCP. D.: 115'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: Compass Film

Per anni, a proposito di *Bellissima*, si è scritto quasi esclusivamente del suo aspetto più evidente e concretamente visibile: quello di ritratto di un personaggio, disegnato a tutto tondo, con una storia cucita addosso alla perfezione, come a farne meglio risaltare spigolosità e sinuosità, riottosità e dolcezza. E in questo ‘ritorno al personaggio’ – non solo da parte di un autore che aveva esordito con un melodramma veristico a più voci e aveva proseguito con storia dalle forti connotazioni corali, ma soprattutto in un cinema dove la linea maestra pareva essere, e sotto molti aspetti era, quella del personaggio collettivo, del cronachismo ambientale, del quadro sociale – parvero soprattutto consistere lo scarto di Visconti dalla linea portante del neorealismo [...]. A tale impressione, d'altronde, contribuivano le stesse dichiarazioni viscontiane, le quali non solo mettevano in luce l'interesse al ‘personaggio’, ma anche al lavoro con (e su) un tipico supporto del ‘film a personaggio’: l'interprete, l'attrice, anzi la “diva”, come il regista stesso teneva a definire la Magnani. [...]

L'ipotesi è che [...] quello del ‘mondo del cinema’ in *Bellissima* non sia affatto un “falso scopo” e che invece (chi può dire quanto consapevolmente e programmaticamente, e quanto no!) ciò che ha spinto Visconti verso quel soggetto sia stata la volontà di fare filtrare tramite un personaggio robustamente costruito e interpretato una verità di ben altra portata storica: che il



Bellissima

cinema italiano del dopoguerra aveva cessato di essere il portatore e l'interprete della coscienza nazionalpopolare; che l'utopia neorealistica non aveva più nemmeno qualche precario fondamento residuo; che il rapporto fra 'popolo' e 'cinema' era ormai soltanto il rapporto tra un'illusione irrealizzabile e una macchina inesorabile; che, per adoperare le parole di Visconti, proprio a proposito di *Bellissima* nel cinema italiano "siamo di nuovo in periodo d'involuzione". [...]

Appare chiaro che il terzo lungometraggio viscontiano costituisce già quel 'superamento del neorealismo' di cui il successivo *Senso* sarà poi più alta e più evidente espressione. [...] *Bellissima* è uno dei primi e dei più consapevoli

atti di morte dell'utopia neorealistica. Lino Miccichè, *Visconti e il neorealismo: Ossessione, La terra trema, Bellissima*, Marsilio, Venezia 1998

For many years, Bellissima was discussed almost exclusively in terms of its most obvious and immediately visible element: its depiction of a perfectly defined character in the context of a story that fit her like a glove. It was as if it was written to bring out her contrasting qualities: cantankerous yet soft, unruly yet sweet. This film marks a "return to character", not only on the part of a filmmaker who made his debut [Ossessione] with a realist melodrama featuring multiple characters and whose second film [La terra trema] emphasised a strongly cho-

ral dimension, but also in terms of what seemed to be (and, in many ways, was) the guiding principle of a cinema which focused on the group and the representation of a particular setting or social situation. This seemed to constitute the principal way in which Visconti deviated from the dominant tendency of neorealism... Furthermore, Visconti's own statements appeared to confirm this impression, emphasising both his interest in the character, and the work he conducted with (and on) those elements which typically underpin a character-driven film: the actor, the actress – or rather the star, as the director himself tended to define Magnani...

The hypothesis was that... the setting of the world of the cinema in Bellissima is

not really a “fake target”; rather, the thing that drew Visconti towards this subject (who can say whether consciously and deliberately or not!) was a desire to filter a context with a quite different historical significance through a carefully constructed character. In other words, that postwar Italian cinema was no longer the bearer and interpreter of the national-popular mood and that the relationship between “the people” and “the cinema” had become both an impossible illusion and an unstoppable machine. To use Visconti’s own words, in relation to *Bellissima*, that Italian cinema had “once again entered a period of involution”...

It seems clear that Visconti’s third feature film already represents the transcending of neorealism which the subsequent *Senso* would accomplish to a greater and more immediately obvious extent... *Bellissima* is one of the first and most self-aware instances of the death throes of the neorealist utopia.

Lino Miccichè, *Visconti e il neorealismo: Ossessione, La terra trema, Bellissima, Marsilio, Venice 1998*



Le Carrosse d'or

Una troupe di attori italiani sbarca in una colonia spagnola del Sud America in guerra contro gli indiani. Come sempre in Renoir si tratta di una riflessione sullo spaesamento umano. Ma qui lo spaesamento è vissuto fino in fondo da Camille, personaggio-specchio e figura centrale del film. È il ritratto di un'attrice che stranamente si rende conto che più si ha successo (sulla scena) più si fallisce (fuori scena). [...] Insieme a *Luci della ribalta* è sicuramente il film più bello sulla vocazione dell'attore.

André Téchiné, “Cahiers du cinéma”, n. 482, luglio-agosto 1994

Le Carrosse d'or è uno dei film chiave di Jean Renoir perché riprende i temi di molti altri, principalmente quello della sincerità in amore e quello della vocazione artistica; è un film costruito secondo il gioco delle scatole cinesi che si incastrano le une nelle altre, un film *sul teatro nel teatro*. C'è molta ingiustizia nell'accoglienza riservata

dal pubblico e dalla critica a *Le Carrosse d'or*, che è forse il capolavoro di Renoir. Si tratta, comunque, del film più nobile e raffinato che sia mai stato girato. Vi si trova tutta la spontaneità e l'inventiva del Renoir d'anteguerra unite al rigore del Renoir americano. Qui tutto è distinzione e gentilezza, grazia e freschezza. È un film tutto di gesti e di comportamenti. Il teatro e la vita si mescolano in un'azione sospesa tra il piano terra e il primo piano di un palazzo come la commedia dell'arte oscilla tra il rispetto della tradizione e l'improvvisazione. Anna Magnani è l'ammirevole vedette di questo film elegante in cui il colore, il ritmo, il montaggio sono all'altezza di un accompagnamento musicale in cui Vivaldi fa la parte del leone. *Le Carrosse d'or* è di una bellezza assoluta, ma la sua bellezza sta tutta nel suo profondo soggetto. Ho descritto l'altro capolavoro di Jean Renoir, *La regola del gioco*, come una conversazione aperta, un film al quale si è invitati a parteci-

LE CARROSSE D'OR

Italia-Francia, 1952 Regia: Jean Renoir

■ T. it.: *La carrozza d'oro*. T. int.: *The Golden Coach*. Sog.: dalla pièce *Le Carrosse du Saint-Sacrement* (1829) di Prosper Mérimée. Scen.: Jean Renoir, Renzo Avanzo, Giulio Macchi, Jack Kirkland, Ginette Doyel. F.: Claude Renoir. M.: David Hawkins, Mario Serandrei. Scgf.: Mario Chiari. Mus.: Gino Marinuzzi. Int.: Anna Magnani (Camilla), Duncan Lamont (Ferdinand), Odoardo Spadaro (Don Antonio), Riccardo Rioli (Ramon), Paul Campbell (Felipe), Ralph Truman (duca De Castro), Elena Altieri (duchessa De Castro), Georges Higgins (Martinez). Prod.: Francesco Alliata, Ray Ventura per Panaria Film, Hoche Production ■ DCP. D.: 102'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: TFI per concessione di Minerva Pictures

pare; le cose vanno diversamente per *Le Carrosse d'or* che è un lavoro chiuso; finito, che bisogna guardare senza toccare, un film che ha trovato la sua forma definitiva, un oggetto perfetto. François Truffaut, *I film della mia vita*, Marsilio, Venezia 1978

A troupe of Italian actors arrive in a South American Spanish colony that is at war with the Indigenous people. As always with Renoir, this is a reflection on human displacement. But here the displacement is experienced to its fullest by the pivotal character of Camille. It is the portrait of an actress who realises that, strangely, the more successful she becomes (on stage), the more unsuccessful she is (off stage)... Alongside Limelight, this is certainly the most beautiful film about the actor's vocation.

André Téchiné, "Cahiers du cinéma", no. 482, July-August 1994

Le Carrosse d'or is a key film of Renoir's because it connects the themes of a number of his others, certainly the notion of sincerity in love and in one's artistic vocation. It is a film constructed like the "box game," one inside the other, a film about theatre in the theatre. There was unfairness in the way the critics and public received Le Carrosse d'or, which may be Renoir's masterpiece. In any case, it is the noblest and most refined film ever made. It combines all of the spontaneity and inventiveness of the pre-war Renoir with the rigor of the American Renoir. It is all breeding and politeness, grace and freshness. It is a film of gestures and attitudes. Theater and life are mingled in an action that is suspended between the ground level and the first floor, just as a commedia dell'arte swings back and forth between respect for tradition and improvisation. Anna Magnani is the wonderful star of this elegant film; the color, rhythm, editing, and actors are all worthy of the soundtrack dominated by Vivaldi. Le Carrosse d'or is itself absolutely beautiful, just as beauty itself is the subject of the film. I described Renoir's other masterpiece, The Rules of

the Game, as an open conversation, a film in which we are invited to participate; it is quite a different matter with Le Carrosse d'or, which is closed, a finished work – you look without touching. The film has already a definitive form; it is a perfect object.

François Truffaut, *The Films in My Life*, Simon and Schuster, New York 1978

ANNA **Episodio di Siamo donne**

Italia, 1953 Regia: Luchino Visconti

Vedi p. / See p. 361

THE ROSE TATTOO

USA, 1955 Regia: Daniel Mann

■ T. it.: *La rosa tatuata*. Sog.: dalla pièce omonima (1951) di Tennessee Williams. Scen.: Tennessee Williams. F.: James Wong Howe. M.: Warren Low. Scgf.: Hal Pereira, Tambi Larsen. Mus.: Alex North. Int.: Anna Magnani (Serafina Delle Rose), Burt Lancaster (Alvaro Mangiacavallo), Marisa Pavan (Rosa Delle Rose), Ben Cooper (Jack Hunter), Virginia Grey (Estelle Hohengarten), Jo Van Fleet (Bessie), Sandro Giglio (padre De Leo), Mimi Aguglia (Assunta). Prod.: Hal B. Wallis per Hal Wallis Productions, Paramount Pictures Corp. ■ DCP. D.: 117'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Paramount per concessione di Park Circus

Sulla stampa americana già dal gennaio 1950 si parla della nuova pièce di Tennessee Williams *The Rose Tattoo*, che lo scrittore vorrebbe fare interpretare ad Anna Magnani. [...] A Parigi [Williams e il suo compagno Frank Merlo] incontrano Anna e cenano assieme. L'intenzione dello scrittore è di farla recitare a Broadway, ma lei rifiuta perché non sa abbastanza bene l'inglese. [...] Nei suoi appunti per un ritratto di Anna, lo scrittore annota: "Per

noi americani è praticamente impossibile ottenere una vera e propria intervista con la Magnani. [...] Io sono riuscito ad avvicinarla a Roma solo dopo aver assicurato a Roberto Rossellini, suo regista e suo amico, che non mi ripromettevo di intervistarla ma ero soltanto una persona profondamente emozionata dalla sua arte. Non esageravo. Non mi è capitato spesso di sentirmi toccato nell'intimo dagli attori cinematografici. Solo da Charlie Chaplin, Greta Garbo, Gérard Philipe, da qualche attore italiano: e tra questi è certamente la Magnani quella che più ti affonda gli artigli nel cuore". Matilde Hochkofler, *Anna Magnani. La biografia*, Bompiani, Milano 2018

Per ridisegnare il suo look attoriale Anna Magnani muove in più direzioni, approfittando della gamma ampia di affetti sui quali è costruito il personaggio di Serafina Delle Rose. Una prima modalità sta nella studiata accuratezza delle posture e nel recupero dei modi performativi caratteristici della tradizione spettacolare italiana tardo ottocentesca sui quali si era formata e dove innesta i cambiamenti repentini di ritmo tipici della sua recitazione cinematografica. Una seconda strategia gioca sul rimodulare la sceneggiatura sia con l'alternarsi di italiano e inglese sia con il sottolineare, ripetendole, le battute chiave dei momenti centrali del racconto. Infine, il guardaroba di modi recitativi rinnovato trova, alla lettera, i suoi capi di base nei costumi di scena. [...] Magnani si avvantaggia dell'ampiezza della partitura passionale evocata dal ruolo di Serafina – il dolore, la gelosia, la maternità, l'orgoglio, il desiderio e la sensualità – per dispiegare il suo bagaglio recitativo e squadernare l'eccezionale gamma gestuale e performativa di cui dispone. Chiara Tognolotti, *Il gesto e la voce*, in *Effetto Magnani*, a cura di Giulia Carluccio, Federica Mazzocchi, Giulia Muggeo e Maria Paola Pierini, Cue Press, Imola 2022



The Rose Tattoo

As early as January 1950, the American press was talking about a new play by Tennessee Williams, The Rose Tattoo, which the author wanted to have Anna Magnani perform. In Paris [Williams and his companion Frank Merlo] met and dined with Anna. The writer's goal was to have her perform it on Broadway, but she declined because her English was not good enough... In his notes for a portrait of Anna, the writer observes: "For we Americans, it is almost impossible to get a proper interview with Magnani... I managed to get close to her in Rome only after promising Roberto Rossellini, her director and friend, that I did not intend to interview her, rather

that I was just someone who deeply loved her art. I was not exaggerating. I have not often felt so moved by a film actor. Only by Charlie Chaplin, Greta Garbo, Gérard Philipe and a handful of Italian actors, and amongst these, Magnani is certainly the one who touches the heart the most deeply."

Matilde Hochkofler, Anna Magnani. La biografia, Bompiani, Milan 2018

In order to redefine the style of her performance, Anna Magnani does many different things, taking advantage of the gamut of emotions displayed by the character of Serafina Delle Rose. One of the first things she does consists of the de-

tailed study of posture and the recycling of performance techniques typical of the Italian stage in the late-nineteenth century, the tradition in which she gained her formation and to which the sudden changes of rhythm, typical of her film performances can be traced. A second strategy is to reshape the screenplay, both by alternating between English and Italian and by underlining, through repetition, key lines of dialogue in the most significant scenes in the story. And finally, this reinvigorated set of actor's tools finds additional expression through the costumes she wears... Magnani takes advantage of the broad emotional range of the character Serafina – her maternal



Risate di gioia

instinct, her sorrow, jealousy, pride, desire, sensuality – in order to lay out her actor's tools and unleash the exceptional range of gestures and acting techniques of which she is capable.

Chiara Tognolotti, Il gesto e la voce, in Effetto Magnani, edited by Giulia Carluccio, Federica Mazzocchi, Giulia Muggeo and Maria Paola Pierini, Cue Press, Imola 2022

NELLA CITTÀ L'INFERNO

Italia-Francia, 1958
Regia: Renato Castellani

Vedi p. / See p. 364

RISATE DI GIOIA

Italia, 1960 Regia: Mario Monicelli

■ T. int.: *The Passionate Thief*. Sog.: dalle novelle *Le risate di gioia* e *Ladri in chiesa* (1954) di Alberto Moravia. Scen.: Suso Cecchi d'Amico, Age e Scarpelli, Mario Monicelli. F.: Leonida Barboni. M.: Adriana Novelli. Scgf.: Piero Gherardi. Mus.: Lelio Luttazzi. Int.: Anna Magnani (Gioia Fabricotti detta Tortorella), Totò (Umberto Pennazzuto detto Infortunio), Ben Gazzara (Lello), Fred Clark (l'americano ubriaccone), Edy Vessel (Milena), Mac Ronay (Alfredo). Prod.: Silvio Clementelli per Titanus ■ DCP. D.: 106'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna per

concessione di Titanus ■ Restaurato nel 2013 da Cineteca di Bologna e Titanus in collaborazione con Rai Cinema presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2013 by Cineteca di Bologna and Titanus in collaboration with Rai Cinema at L'Immagine Ritrovata laboratory*

La Magnani e Totò formavano una coppia inimitabile, irripetibile. Improvvisavano in una maniera così spontanea, così creativa, da fare rivivere la commedia dell'arte.

Ben Gazzara, in *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da La dolce vita a C'era una volta il West*, volume terzo, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2021

Ultimo dei sette film di Totò diretti da Monicelli. Il film è poco conosciuto e l'autore non ne parla quasi mai nelle sue interviste. Eppure è uno dei titoli migliori della sua filmografia come di quella di Totò. Totò qui si affranca dal burlesco e dalla farsa (dove non occorre ricordare come brillasse il suo talento) per penetrare in una commedia di costume della migliore tradizione. Vi troviamo un dosaggio specificamente italiano e quasi sublime fra l'ironia e la compassione – mai stucchevole – nei confronti dei personaggi. L'autore vi disegna un superbo ritratto di Totò nei suoi eterni connotati: morale d'acciaio trionfante su ogni smacco, galanteria e rispetto delle donne (perfettamente anacronistico), incapacità quasi fisiologica di arrabbiarsi, flemma e rassegnazione. Le scene in cui Totò e la Magnani rievocano la loro 'esperienza cinematografica' sono da antologia. Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma*, Laffont, Parigi 1992

Risate di gioia è molto bellino soprattutto per la sceneggiatura. Il film lo è meno per colpa della Magnani, anche se era pensato per lei. Però capitò in un'epoca della vita della Ma-

gnani in cui le era venuta l'ossessione dell'invecchiamento mentre prima se n'era sempre fregata da dove la fotografavano o come si vestiva. [...] Per farsi bionda ha voluto una parrucca bellissima invece doveva essere proprio come quelle che si ossigenano che dici oh Madonna mia che ha fatto, capito? Monicelli è un carattere forte ma con le donne non ha mai saputo molto combattere. Non ha saputo tener testa alla Magnani e questo ha rovinato il film che poi è carino lo stesso ma sarebbe stato irresistibile fatto come dicevamo noi, con la Magnani truci-balda.

Suso Cecchi d'Amico, in *Scrivere il cinema*, a cura di Orio Caldiron e Matilde Hochkofler, Edizioni Dedalo, Bari 1988

Magnani and Totò constitute an inimitable, unrepeatable double act. They improvise in such a spontaneous and creative fashion that the tradition of the commedia dell'arte is resurrected.

Ben Gazzara, in *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da La dolce vita a C'era una volta il West, vol. 3*, edited by Franca Faldini and Goffredo Fofi, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2021

The last of the seven films starring Totò and directed by Monicelli. It is not very well known, and the filmmaker hardly ever mentions it in interviews. Yet it is one of the best films in his filmography, as well as that of Totò. Totò here jettisons farce and burlesque (in which, it is well known, his talents shone brightly) to immerse himself in a perfect example of the comedy of manners. It constitutes a specifically Italian and virtually sublime variant, balancing irony and a (never cloying) compassion for its characters. The filmmaker creates a superb portrait of Totò, with all his characteristic features intact: a firm moral sense that overrides the humiliations that befall him, a (completely anachronistic) sense of gallantry and respect for women, an almost physiological refusal to get angry,



La traversata

equanimity and resignation. The scene of Totò and Magnani's cinema experience is a classic.

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

Risate di gioia is very accomplished in terms of its screenplay. The film less so, because of Magnani, even if it was constructed specifically for her. Unfortunately, it was made during a period of Magnani's life when she had become obsessed with ageing, whereas previously she didn't care how she was dressed, or from which angle she was shot... She insisted on wearing a beautiful blonde wig whereas the character should have been one of those peroxide blondes who provoke the reaction, "Oh my God, what have you done!" Monicelli has a strong personality, but he was never able to handle women very well. He wasn't able to stand up to Magnani and this spoiled a film, which remains charming, but would have been irresistible if it had been made the way we intended, with an arrogant and insolent Magnani.

Suso Cecchi d'Amico, in *Scrivere il cinema*, edited by Orio Caldiron and Matilde Hochkofler, Edizioni Dedalo, Bari 1988

LA TRAVERSATA Episodio di *Made in Italy*

Italia-Francia, 1965 Regia: Nanni Loy

■ Sog., Scen.: Nanni Loy, Ruggero Maccari, Ettore Scola. F.: Ennio Guarnieri. M. Ruggero Mastroianni. Scgf.: Luciano Spadoni. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Anna Magnani (Adelina), Andrea Checchi (suo marito), Micaela Esdra (la figlia), Franco Balducci (l'automobilista), Antonio Casagrande (l'avvocato), Anita Durante (la suocera). Prod.: Gianni Hecht Lucari per Documento Film, Orsay Films ■ DCP. D.: 7'. Versione italiana / Italian version
■ Da: Sony Columbia

Dopo *Mamma Roma* e *La pila della Peppa* di Autant-Lara, mentre tornano ad arrivare proposte di lavoro da



Sul set di *Roma*

Hollywood, Anna Magnani interpreta uno dei 'mostri' di Nanni Loy, che due anni dopo il capostipite risiano replica il modello travestendolo da inchiesta su usi e malcostumi dell'italiano medio nella società del boom. Protagonista dell'ultimo di venticinque sketch ed episodi che compongono le cinque sezioni del film, Anna Magnani è Adeline, di nuovo un personaggio di madre, ma con risvolti ironici, sostegno e guida della famiglia (il marito mesto e arrendevole è Andrea Checchi) nella 'traversata' del titolo, ovvero l'attraversamento pedonale di piazza Pio XI a Roma, dove il traffico incredibile rende problematica e finanche rischiosa l'uscita del fine settimana per acquistare un gelato ai figli. Pur nei limiti del bozzetto satirico, Magnani ripropone un personaggio di popolana comica ed esuberante e "non rinuncia ad aggiungere alla sceneggiatura qualche invenzione estemporanea. Come quando ammolta una borsettata sul cofano a un guidatore che aveva lanciato un complimento volgare alla figlia maggiore" (Matilde Hochkofler).

Alice Autelitano

While she was beginning to receive offers from Hollywood once more, following Mamma Roma and Autant-Lara's Le Magot de Josefa, Anna Magnani played the role of one of the "monsters" in Nanni Loy's film, which reprised the model pioneered by Dino Risi in I mostri, disguising it as an inquest into the habits and character flaws of the ordinary Italian during the Economic Miracle. Anna Magnani is the protagonist of the last of the 25 sketches and episodes which comprise the five sections of the film, again playing the role of mother, but this time with an ironic touch (her pliant and miserable husband is played by Andrea Checchi). She is the one who supports and guides the family over the crossing which lends the episode its title, in other words, the pedestrian crossing in Piazza Pio XI in Rome where the incredible traffic makes even a weekend outing to buy one's children an ice-cream a tricky and risky

endeavour. Within the limitations posed by the short satirical sketch, Magnani again offers up a portrait of an amusing and exuberant ordinary woman. Moreover, she does not forego the opportunity to embellish the screenplay with the occasional unexpected improvisation, such as when she swings her handbag at the bonnet of car whose driver made a vulgar comment at her elder daughter" (Matilde Hochkofler).

Alice Autelitano

ROMA

Italia-Francia, 1972

Regia: Federico Fellini

■ Int.: Anna Magnani ■ DCP. D.: 1' (estratto / excerpt). Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna

Sappiamo che questo episodio semi-documentario su un quartiere caratteristico dell'Urbe nacque da un suggerimento dei produttori; secondo loro in un film visionario strarico di passato gli spettatori internazionali, affezionato al colore locale, avrebbero gradito anche un episodio girato sulla Roma popolare contemporanea. [...] Nel quartiere di Trastevere si celebra ogni anno una ricorrenza dal nome molto significativo: la *Festa de Noantri*. [...] Fellini conclude l'episodio trasteverino con un fulmineo omaggio all'attrice che più di tutte ha saputo incarnare la città: Anna Magnani. La mitica eroina di *Roma città aperta* sta rientrando a casa, a Palazzo Altieri (la scena però è girata nella vicina piazzetta Mattei, accanto al ghetto). L'attrice morirà due anni dopo, nel settembre 1973; quest'apparizione sarà un po' come un malinconico commiato dal cinema. "Anna... vuoi dire anche tu qualcosa su Roma? Tu che sei quasi un simbolo... Lupa e vestale... In che cosa somigli a questa città?". Una parola. "A Federi', va' a dormi'... va',,, Nun me fido! Ciao, buonanotte!" taglia netto Nannarella, e

chiude il portone. No, non sarà certo Anna Magnani a tentare di rivelare a Fellini il segreto di una città che, quasi trimillenaria, "non si fa svelare".

Aldo Tassone, *Fellini 23½. Tutti i film*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2020

We know that it was the producers who suggested this semi-documentary episode on the distinctive Urbe district; they felt that in such a visionary film dominated by the past, international spectators enamoured with local colour would appreciate an episode set in modern, working-class Rome... Every year, the Trastevere district holds festivities with a significant name: the Festa de Noantri [Our Festival]... Fellini concludes the Trastevere episode with a very brief homage to the actress who, more than any other, embodies the city: Anna Magnani. The mythic heroine of Roma città aperta is entering her home, in Palazzo Altieri (although the scene is shot near there, in Piazzetta Mattei, close to the ghetto). The actress died two years later, in September 1973, and so this fleeting appearance became her slightly melancholic farewell to the cinema. "Anna... do you want to say anything about Rome? You are virtually its symbol... She-wolf and vestal virgin... What do you think you most resemble in this city?" A quick word. "Federico, go to bed... I don't trust you! Ciao! Goodnight!" She cuts him short and closes the door. No, Anna Magnani will definitely not be the one to disclose to Federico the secret of this city, which for nearly three thousand years has "refused to reveal itself".

Aldo Tassone, *Fellini 23½. Tutti i film*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2020

LA PASSIONE DI ANNA MAGNANI

Italia-Francia, 2019

Regia: Enrico Cerasuolo

Vedi p. / See p. 113



ROUBEN MAMOULIAN: SFUMATURE DI DESIDERIO

Rouben Mamoulian: A Touch of Desire

Programma e note a cura di / Programme and notes curated by **Ehsan Khoshbakht**

Con il suo approccio sperimentale alla regia, Rouben Mamoulian ha iniettato vitalità, profondità e dinamismo nel cinema hollywoodiano dei primi anni del sonoro. Eppure, proprio lui, che con i movimenti di macchina fluidi, il montaggio simbolico e le immagini eloquenti di film come *City Streets* e *Queen Christina* è stato determinante per definire la grammatica visiva del cinema degli anni Trenta, aveva mosso i primi passi nel teatro.

Nato a Tbilisi in una famiglia armena appassionata d'arte, dopo aver studiato o lavorato a Mosca, Parigi, Londra, Rochester e New York, Mamoulian giunse a Hollywood, dove tra il 1929 e la metà degli anni Trenta sperimentò in molteplici direzioni. Dalle sue regie dell'epoca traspare un senso di euforia e ipersensibilità. In seguito quell'irrequietezza si affievolì, spingendolo a cercare un compromesso con gli stili degli studios. La censura impose il ritiro dalla circolazione di tutti i suoi primi film – troppe allusioni sessuali e vestaglie di pizzo – e quel vuoto incise sul mancato riconoscimento del suo ruolo nella storia del cinema americano, anche se nel 1969 l'eccezionale monografia di Tom Milne ha celebrato in modo convincente la sua grandezza.

Evidentemente Mamoulian conosceva i maestri sovietici, e ne è stato ampiamente influenzato. In un certo senso, ha tradotto alcune idee di Sergej Ėjzenštejn nel linguaggio del film musicale, anche se meno della metà della sua produzione è composta da veri e propri musical. Si veda il suo esordio, *Applause* (1929): in una scena, una ballerina è seduta sul letto della figlia e le canta una canzonetta mentre la giovane recita le preghiere. Le due voci si mescolano creando un contrappunto: in quel duetto Mamoulian unisce sacro e profano. È uno dei momenti chiave del suo cinema, reso possibile dai progressi della tecnica. Come ebbe modo di dire, “la sola innovazione degna di nota è quella che nasce dalla necessità artistica”. Per questo si è spesso comportato come un pittore (*Blood and Sand*) o come un musicista (*Love Me Tonight*) più che come un regista in senso stretto.

Mamoulian amava i doppi. Le sue immagini tendono a duplicarsi, non solo in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. Ombre, specchi, statue e dipinti si sposano armoniosamente con la sua passione per le maschere e i travestimenti. Era anche un feticista: gambe e lingerie praticamente sono leitmotiv visivi del suo cinema. E amava i gatti, le cui apparizioni rappresentavano nei film dei riferimenti a se stesso.

Tra il 1942 e il 1957 Mamoulian girò solo tre film. Di fatto si era ritirato, ma tentò un ritorno con *Cleopatra* nel 1963. Insoddisfatto della produzione, abbandonò non solo il set ma la regia tout court. Eppure non ci fu mai un briciolo d'amarezza per il modo in cui era stato progressivamente messo da parte. “Tutto quello che fa, un regista lo fa per amore della vita”. Il cinema di Mamoulian lo conferma: un cinema di raso e seta, con sfumature di desiderio.

Ehsan Khoshbakht

Rouben Mamoulian's unusually experimental approach to filmmaking added vitality, depth and movement to early Hollywood sound film. Ironically, the man whose unfettered camerawork, symbolic editing and eloquent imagery contributed greatly to the visual grammar of 1930s cinema through films such as City Streets and Queen Christina started out in the theatre world.

Mamoulian was born in Tbilisi to an art-loving Armenian family and he studied or worked in Moscow, Paris, London, Rochester and New York before arriving in Hollywood. There, his experiments between 1929 and the mid-1930s were wide-ranging. There's a sense of euphoria and hypersensitivity in his filmmaking. That restlessness slackened in the mid-1930s and he tried to compromise more with studio styles. Censorship forced all his early films out of circulation – too many sexual innuendos and lacy negligees – and that vacuum was a factor in historical neglect of his rightful place in American cinema, although Tom Milne's exceptional 1969 monograph acclaimed him convincingly as a giant.

Mamoulian was evidently familiar with and largely influenced by Soviet masters. In a sense, his films brought some of Sergei Eisenstein's ideas to the idiom of musical film, even if only less than half of his films were actually musicals. Look at his first film, Applause: a dancer, sitting by her daughter's bedside, sings a popular song as the daughter says her prayers. The two voices mix in counterpoint; Mamoulian combines sacred and profane into a duet. It's one of the key moments of his cinema, made possible through technological advances. In his words the “only worthwhile innovation is the one coming from artistic necessity”. That's why most of the time he worked more like a painter (Blood and Sand) or musician (Love Me Tonight) rather than the conventional definition of a filmmaker.

Mamoulian loved doubles. Even beyond Dr. Jekyll and Mr. Hyde, his images found their duplicates. Shadows of people, extensive use of mirrors, statues and paintings sat harmoniously alongside his fascination with masquerades and disguises. He was a fetishist; legs and lingerie are practically visual motifs in his films. He also loved cats, and their cameos served as stand-ins for the filmmaker.

Between 1942 and 1957 he made only three films. He tried to come out of unofficial retirement with Cleopatra in 1963 but, dissatisfied with the production, quit not only the production but cinema itself. Yet there was never a hint of bitterness about the way he had been gradually sidelined. He said “Everything a filmmaker does is for life's sake”. His cinema attests to that, a cinema of satin and silk, with a touch of desire.

Ehsan Khoshbakht

THE FLUTE OF KRISHNA

USA, 1926 Regia: Rouben Mamoulian

■ F.: John Capstaff. Scgf.: Norman Edwards. Crgf.: Martha Graham. Int.: Robert Ross (Krishna), Evelyn Sabin (Radha), Thelma Biracree, Constance Finkel, Betty MacDonald, Susanne Vacanti (danzatrici). Prod.: Eastman Kodak Company ■ 35mm. D.: 7'. Col.
■ Da: George Eastman Museum

La prima volta dietro la macchina da presa del ventinovenne Rouben Mamoulian fu sostanzialmente una produzione scolastica. Girato quando Mamoulian dirigeva la School of Drama di Rochester, dove lavorava anche la coreografa Martha Graham, questo cortometraggio servì sia a sperimentare un nuovo procedimento a due colori della Eastman, sia a lanciare la danza moderna di Graham, presentata sul palcoscenico newyorkese nell'aprile di quell'anno. Realizzato nel maggio del 1926, *The Flute of Krishna* mostra un flautista in turbante bianco che trascina in una danza di seduzione tre fanciulle vestite in abiti succinti. Appare una quarta donna, che danza con un ramo fiorito in mano, e tutto ciò che l'ha preceduta appare così come un provocante preliminare. Le fanciulle escono di scena, la ballerina con i fiori sviene e per un istante pare che Krishna l'abbia conquistata. Nel mondo sensuale di Mamoulian il passaggio dalla lussuria all'amore e l'accettazione della fragilità diventeranno temi ricorrenti. Sebbene le immagini tendano al verde sgargiante o al giallo paglierino, fa qui il suo ingresso nel cinema di Mamoulian il colore come emblema del desiderio e del sogno (che verrà portato a perfezione in un musical per il resto trascurabile intitolato *Summer Holiday*), anche se dovranno passare altri nove anni prima che il regista lo utilizzi nuovamente, in *Becky Sharp* (proiettato al Cinema Ritrovato 2019).

The 29-year old Rouben Mamoulian's first turn behind the camera was pret-



The Flute of Krishna

ty much a local production. As head of the School of Drama in Rochester where the choreographer Martha Graham also worked, this short film was both a test of a new two-colour process by Eastman and a showcase for Graham's modern dance, which had been presented on the New York stage in April of the same year. Shot in May 1926, The Flute of Krishna features a flautist in a white turban who joins three scantily dressed maidens in a dance of seduction. A fourth woman appears and dances with a branch of blossom in her hand, so that what preceded it comes across as a titillating warm-up for this number. The maidens disappear, the dancer with the branch faints and for a moment it seems Krishna has conquered her. In Mamoulian's world of sensuality, the transition from lust to love and the embracing of fragility will become a common theme. Though the colours look either garish green or pale yellow, colour as an emblem of desire and dream (impeccably tested by Mamoulian in an otherwise forgettable musical called Summer Holiday) enters his cinema even if it's another nine years

before he uses it again in Becky Sharp (shown at Il Cinema Ritrovato 2019).

APPLAUSE

USA, 1929 Regia: Rouben Mamoulian

■ Sog.: dal romanzo omonimo (1928) di Beth Brown. Scen.: Garrett Fort. F.: George Folsey. M.: John Bassler. Int.: Helen Morgan (Kitty Darling), Joan Peers (April Darling), Fuller Mellish Jr. (Hitch Nelson), Jack Cameron (Joe King), Henry Wadsworth (Tony), Dorothy Cumming (madre superiora). Prod.: Monta Bell, Walter Wanger per Paramount Famous Lasky Corp. ■ 35mm. D.: 80'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: NBC Universal per concessione di Park Circus

Metà backstage musical e metà film su New York, splendidamente girato in esterni – anche sul ponte di Brooklyn –, fu il debutto alla regia di Mamoulian, che coraggiosamente abbandonò i suoi trascorsi teatrali per una versione tutta cinematografica



Applause

della vita di palcoscenico. È la storia di una ballerina di burlesque che manda sua figlia in convento per proteggerla dal corrotto mondo dello spettacolo. Ma la ragazzina, divenuta una giovane donna, torna a casa e finisce esattamente nella situazione che sua madre ha sempre temuto.

Già in questo primo film il montaggio simbolico di Mamoulian funziona a pieno regime, creando similitudini architettoniche tra il soffitto e le arcate di una chiesa e, quando il personaggio entra nel mondo moderno, tra la cupola d'acciaio e le arcate della stazione ferroviaria: stesso schema, diverso messaggio. Ora la ragazza è costretta a

conciliare questi due mondi. Il concetto di 'alto e basso' trova altre metafore spaziali, come gli squallidi camerini del teatro e le punte dei grattacieli. Il film si conclude con una nota ambigua, rigettando la pietà spirituale pur senza accettare del tutto una vita basata sui piaceri terreni.

Questo è cinema come spettacolo, in cui la macchina da presa – quasi completamente liberata, due anni dopo l'avvento del sonoro – ricerca il piacere visivo nel movimento e nella sensualità. Illustra inoltre una tendenza cui Mamoulian farà ritorno più volte, fino all'ultimo film: lo spettatore (nella storia) è parte dello spettacolo,

e l'attenzione si divide tra l'esibizione e il modo in cui il pubblico la vede. Sebbene alcune tecniche usate non siano esattamente nuove, l'esecuzione impeccabile e il modo in cui raccordi, split screen e collage sonoro si integrano nella narrazione conferiscono al film un'identità completamente nuova. La macchina da presa, libera come una farfalla, attraversa a scatti scene irreali in cui il suono ovattato dei primi *talkie* non fa che accentuare la spettacolarità del mezzo. Un esordio strabiliante.

Half backstage musical and half New York film, beautifully shot on location – including on Brooklyn Bridge – this was



City Streets

Mamoulian's directorial debut, as he boldly discards his theatrical background for a fully cinematic take on stage life. It's the story of a burlesque dancer who sends her daughter to a convent to protect her from the wicked world of show biz, only for the girl to return as a young woman and land in the very predicament that the mother had been dreading all along.

Even in this first effort, Mamoulian's symbolic cutting is fully in place, creating the architectural similes in a montage, first of the ceiling and arches of a church and then, as the character enters the modern world, of the steely dome and arches of the train station: the same pattern but a different message. Now the girl is compelled to reconcile these two

worlds. The concept of "high and low" finds other spatial metaphors such as the dingy theatre dressing rooms and the tips of the skyscrapers. The film ends on an ambiguous note, rejecting spiritual piety but not wholly accepting of a life based on earthly pleasures either.

This is a cinema of spectacle in which the camera – almost fully liberated after two years in abeyance since the arrival of sound – seeks visual pleasure in motion and sensuality. It also illustrates a tendency that Mamoulian returned to again and again, through to his final film: the spectator (in the story) is part of the spectacle, and preoccupation is divided between the performance and how the audience views it. Though some of

the techniques used in the film are not exactly new, the impeccable execution and the way match cuts, split-screen and sound collage are integrated into the narrative give the film a whole new identity. The camera, unleashed like a butterfly, traverses jerkily through ghostly scenes in which the muffled sound of the early talkies reinforces the medium's ghostliness. An astonishing debut.

CITY STREETS

USA, 1931 Regia: Rouben Mamoulian

■ T. it.: *Le vie della città*. Sog.: Dashiell Hammett. Scen.: Oliver H.P. Garrett.

F.: Lee Garmes. M.: William Shea. Mus.: Sidney Cutner. Int.: Gary Cooper (The Kid), Sylvia Sidney (Nan), Paul Lukas (Big Fella Maskal), Wynne Gibson (Aggie), William Boyd (McCoy), Guy Kibbee (Pop Cooley), Stanley Fields (Blackie), Betty Sinclair (Pansy). Prod.: E. Lloyd Sheldon per Paramount ■ 35mm. D.: 83'. Bn. Versione inglese / *English version*
■ Da: NBC Universal per concessione di Park Circus

Audace film di gangster dalle straordinarie qualità visive, *City Streets* contiene tante innovazioni da eguagliare una decina di film chiave dello stesso periodo. Come film di gangster somiglia poco ai più famosi titoli dei primi anni Trenta appartenenti al genere, pur essendo tratto da uno dei pochissimi soggetti originali scritti per il cinema dall'autore *hardboiled* Dashiell Hammett. The Kid, un bravo ragazzo che lavora in un banco di tiro a segno, è innamorato di Nan, la figlia di un contrabbandiere. Il padre di lei è accusato di omicidio e Nan si rifiuta di testimoniare contro di lui, scontando la pena al suo posto. In sua assenza, The Kid, che in precedenza si era rifiutato di lavorare per i gangster, entra nella banda per guadagnare i soldi che servono a ottenere il rilascio anticipato di Nan. Quando lei torna in libertà i due decidono di tagliare i ponti con la malavita.

Le mille innovazioni di Mamoulian, alcune sorprendenti ancora oggi, altre leggermente datate, erano troppo all'avanguardia per i capi della Paramount, che temevano di sconcertare il pubblico. Molti di questi espedienti entrarono presto a far parte della grammatica cinematografica standard: voci disincarnate sovrapposte a un primo piano di Sylvia Sidney per descrivere ricordi e impressioni di eventi passati; la violenza suggerita con il suono più che mostrata direttamente; il montaggio basato sull'associazione concettuale; la messinscena fondata sul simbolismo degli oggetti.

Questo tripudio di idee, che crea un ritmo volutamente *staccato*, è reso sor-

prendentemente coeso dalla fotografia di Lee Garmes – a sua volta un ibrido di stili diversi, dal documentario all'espressionismo – in una luminosa armonia di ombre cupe e profonde. La continuità dello spazio o del tempo è ottenuta con uno stile che, in contrasto con ciò che si prefigge, appare frammentario, permettendo a oggetti e movimenti in qualche modo associati tra loro (letteralmente, metaforicamente) di legare le scene attraverso metonimie e sineddochi visive: schiuma di birra, stacco su bottiglia di birra, stacco su corso d'acqua, stacco su gocce d'acqua. Collegate, queste immagini creano una sinfonia visiva.

An audacious gangster film with breathtaking visual qualities, City Streets has enough innovations within it to match what a dozen other key films from the same period had to offer. As a gangster film, it bears little resemblance to the more famous films of the genre from the early 1930s, even though it was based on one of the very few original stories that hardboiled author Dashiell Hammett wrote for the screen. In his tale, an easy-going playground sharpshooter called The Kid is in love with Nan, the daughter of a bootlegger. Nan's father has been accused of murder and she refuses to testify against him, serving time in prison in his stead. In her absence, The Kid, who had previously refused to work for racketeers, joins the gang to earn money for Nan's early release. When Nan is eventually freed, they are driven to find a way out of the life of crime.

Mamoulian's countless innovations, some striking to this day, others slightly dated, were too avant-garde for the Paramount bosses, who thought they would baffle audiences. Many of these devices soon became part of the standard grammar of filmmaking: disembodied voices overlaid over a close-up of Sylvia Sidney to convey recollections and impressions of things past; violence implied through sound rather than being shown directly; cutting according to conceptual association; mise-en-scène based around the symbolism of objects.

Mamoulian's blaze of ideas, which create a deliberately staccato pace, are brought stunningly into a coherent whole by Lee Garmes' cinematography – itself a hybrid of different styles from documentary to expressionism – blended luminously in dark, deep shadows. The continuity of space or time is achieved by a style that, contrary to its aim, appears fragmentary. It allows objects and movements with some sort of association (literal, metaphorical) to thread the scenes together through visual metonymy and synecdoche: a head of beer cut to a beer bottle, cut to stream of water, cut to drops of water. Joined together, they make a visual symphony.

DR. JEKYLL AND MR. HYDE

USA, 1931 Regia: Rouben Mamoulian

■ T. it.: *Il dottor Jekyll*. Sog.: dal romanzo *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (1886) di Robert Louis Stevenson. Scen.: Samuel Hoffenstein, Percy Heath. F.: Karl Struss. M.: William Shea. Scgf.: Hans Dreier. Int.: Fredric March (dottor Jekyll/Mr. Hyde), Miriam Hopkins (Ivy Pierson), Rose Hobart (Muriel Carew), Holmes Herbert (dottor Lanyon), Halliwell Hobbes (brigadiere generale Carew), Edgar Norton (Poole), Tempe Pigott (signora Hawkins), Arnold Lucy (Utterson). Prod.: Paramount ■ DCP. D.: 98'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Warner Bros.

È uno dei film più belli di Mamoulian, nonché il migliore adattamento cinematografico del romanzo breve di Robert Louis Stevenson: nessuno dei tanti film tratti dal libro è riuscito a eguagliare la sinistra verosimiglianza della visione di Mamoulian. Negli otto mesi trascorsi da *City Streets* lo stile del regista è maturato, guadagnando fluidità. Come sempre è presente un cameraman d'eccezione, in questo caso Karl Struss.

Il film si apre con una soggettiva, a cui ritorna costantemente. Dovendo la



Dr. Jekyll and Mr. Hyde

storia raccontare la metamorfosi di un medico mite e stimato in un malvagio Neanderthal, dove è più appropriato collocare lo spettatore se non dentro lo stesso dottor Jekyll? Nelle scene in soggettiva, gli specchi, spesso presenti in Mamoulian, sono l'unico luogo in cui possiamo vedere il protagonista, o meglio la sua immagine riflessa.

L'attore che accettò di mostrarsi solo parzialmente oppure, nelle scene in cui era completamente visibile, sepolto sotto il pesante trucco di Mr. Hyde, era Fredric March, cui l'interpretazione valse un Oscar. Trasformato in Hyde, March acquisisce una diabolica scioltezza di movimento che gli permette di aggirarsi furtivo per la città e per i pub malfamati della Londra vittoriana, dove insegue una prostituta, interpretata in modo convincente da Miriam Hopkins.

Proiettato come film d'apertura alla prima edizione della Mostra di Venezia, questo tormentato ritratto di un uomo frustrato da una società che nega i suoi desideri sessuali e intellettuali fu censurato dopo la prima uscita, e quando la MGM acquistò i diritti

per il remake del 1941 di Victor Fleming scomparve completamente dalla circolazione per almeno sessant'anni, durante i quali acquisì un'aura leggendaria.

Qui Mamoulian può spingersi ancora più in là con le sue sperimentazioni, come lo split-screen. La scena in cui Jekyll è ossessionato dal ricordo della gamba nuda di una donna che oscilla come un pendolo dal bordo del letto è una dissolvenza talmente prolungata da farci dimenticare che si tratta di una dissolvenza. Il suono sintetico che accompagna queste immagini è altrettanto audace; un gong si mescola al battito cardiaco dello stesso Mamoulian. Come in film successivi quali *We Live Again* e *Blood and Sand* viene a galla l'animale che ci portiamo dentro, e quando quel cambiamento diventa irreversibile lo scotto da pagare è fatale.

This is one of Mamoulian's finest works. It is also the best cinematic adaptation of Robert Louis Stevenson's novella, which was filmed many times but no other adaptation has matched the dis-

turbing verisimilitude of Mamoulian's vision. In the eight months since City Streets, Mamoulian's style had matured, moving steadily towards great fluidity. As usual, he had an ace cameraman on his side, this time Karl Struss.

The film opens with first-person camera, and it invariably returns to it. If the story is about the metamorphosis of a gentle, respected doctor to an evil Neanderthal, where more appropriate to place the viewer in than inside Dr Jekyll himself? Because of the subjective camerawork, mirrors, often present in Mamoulian films, become the only place in these scenes that we can see the protagonist, or a reflection of him.

The actor who agreed to be thus seen only in parts, and when fully visible, buried under heavy makeup of Mr Hyde, was Fredric March, who won an Oscar for his performance. Transformed into Hyde, he acquires a devilishly smooth ease of movement, allowing him to prowl the city and the shabby pubs of Victorian London where he pursues a streetwalker, convincingly played by Miriam Hopkins.

Shown as the opening film of the very first edition of Venice Film Festival, this haunted vision of a man frustrated by society's denial of his sexual and intellectual desires was subject to censorship after its first run and, when MGM brought the rights for Victor Fleming's 1941 remake, it completely fell out of circulation for at least 60 years, during which it became the stuff of legends.

*Here, Mamoulian can push his experiments, such as split-screen, to new levels. Jekyll's preoccupation with the memory of the naked leg of a woman dangling pendulum-like on the edge of the bed is a dissolve that stretches for so long that we forget there's going to be a dissolve. The synthetic sound over these images is equally daring; the sound of a gong mixes with the sound of Mamoulian's own heartbeat. As in later films such as *We Live Again* and *Blood and Sand*, the animal within comes to the surface and when that change becomes irreversible, the payback is deadly.*

LOVE ME TONIGHT

USA, 1932 Regia: Rouben Mamoulian

■ T. it.: *Amami stanotte*. Sog.: dalla pièce *Le Tailleur au château* (1924) di Léopold Marchand e Paul Armont. Scen.: Samuel Hoffenstein, Waldemar Young, George Marion Jr., F.: Victor Milner. M.: Rouben Mamoulian, William Shea. Scgf.: Hans Dreier. Mus.: Richard Rodgers, Lorenz Hart. Int.: Maurice Chevalier (Maurice Courtelin), Jeanette MacDonald (principessa Jeanette), Charlie Ruggles (visconte Gilbert de Varèze), Charles Butterworth (conte de Savignac), Myrna Loy (contessa Valentine), C. Aubrey Smith (duca d'Artelines), Elizabeth Patterson (prima zia), Ethel Griffies (seconda zia). Prod.: Paramount
■ 35 mm. D.: 104'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: NBC Universal per concessione di Park Circus



Love Me Tonight

Il fiore all'occhiello della vivace e fantasiosa reinvenzione del film musicale compiuta da Mamoulian è la storia di Maurice (Chevalier), un sarto parigino che si ritrova in un castello dove finge di essere un barone e s'innamora della figlia del signore del maniero, Jeanette (MacDonald). Myrna Loy, che interpreta una contessa seduttrice, osservò giustamente che il tutto sembrava una "parodia musicale di Lubitsch". Tuttavia *Love Me Tonight*, che fu inizialmente affidato a George Cukor, è molto più complesso e – per citare Tom Milne – funziona come "un'eccezionale commistione di assurdità e incanto". Purtroppo, a causa della furia distruttrice della censura, le sole versioni esistenti del film durano quindici minuti meno dell'originale.

Mamoulian fa suo il concetto di sinfonia urbana e lo applica a una Parigi immaginaria, ricostruita in studio, dove i suoni semplici e quotidiani della gente al lavoro si amalgamano riproducendo il flusso della vita in una grande città, che Chevalier cavalca diffondendo canzoni e fascino. A complemento della partitura di Rodgers e Hart, Mamoulian utilizza la musica

concreta per trasmettere l'avanzare incessante del tempo e dello spazio. Il musical è tra i primi a utilizzare le canzoni come motore della trama. Già in fase di sceneggiatura fu chiesto agli autori di colmare i vuoti tra le canzoni estraendo da esse elementi narrativi. La canzone *Isn't It Romantic?* attraversa Parigi passando dalla sartoria a un taxi per poi salire su un treno diretto in campagna. Intonata prima da un reparto di soldati e poi da un bivacco di tzigani, la canzone giunge al castello dove Jeanette riprende la melodia nata a chilometri di distanza. Un altro brano, *The Son of a Gun Is Nothing but a Tailor*, è cantato dagli aristocratici proprietari del castello e si diffonde tra le stanze, ripreso dai vari domestici mentre ciascuno esprime costernazione per la scoperta della vera identità di Maurice.

Le canzoni s'intrecciano a una varietà di tecniche visive come accelerato, zoom, split-screen e persino una memorabile e ironica scena al rallentatore, che richiama René Clair e Jean Vigo, dove i partecipanti a una battuta di caccia si allontanano da un cottage

in punta di piedi! In *Love Me Tonight* non sono solo i numeri musicali a essere coreografati: l'intero film è una coreografia dall'inizio alla fine.

The crowning jewel of Mamoulian's vivacious and imaginative reinvention of the musical film is the story of Maurice (Chevalier), a Parisian tailor who finds himself in a castle, posing as a baron and falling in love with lord of the manor's daughter, Jeanette (MacDonald). Myrna Loy, playing a sexually predatory countess in the film, rightly pointed out that the whole idea sounded like a "musical spoof of Lubitsch". However, Love Me Tonight, which was first assigned to George Cukor, is much more complex and, as Tom Milne observed, works like "an ineffable mixture of absurdity and enchantment". Alas, as a result of the censor's destructive brutality, the only existing versions of the film are 15 minutes shorter than the original.

Mamoulian appropriates the concept of the city symphony and applies it to an imaginary, studio-built Paris where the simple, daily sounds of people at work amalgamate to create an impression of

the flow of life in a big city, through which Chevalier surfs, spreading song and charm. To complement the score by Rodgers and Hart, Mamoulian makes musique concrète to convey the unceasing progression of space and time. This is one of the first musicals that utilises song to create momentum for the story. Even at the scripting stage, the writers were asked to fill in the gaps between songs by extracting narrative from them. The song Isn't It Romantic? traverses Paris from the tailor shop into a taxi and then boards a train to the country. Carried by soldiers and gypsies, the song ends up in a chateau where Jeanette picks up on a chorus that originated miles away. Another song, The Son of a Gun Is Nothing but a Tailor, is sung by the aristocratic owners of the chateau and spreads through its quarters, repeated by various servants as everyone expresses shock at the revelation of Maurice's true identity.

The songs are interwoven with an array of visual techniques, from fast motion to zoom lens shots to split-screen and even an unforgettably ironic slow-motion scene, reminiscent of René Clair and Jean Vigo, in which a hunting party rides away from a cottage on tiptoe! In Love Me Tonight, it is not just the musical numbers which have been choreographed – the entire film is a work of choreography from beginning to end.

THE SONG OF SONGS

USA, 1933 Regia: Rouben Mamoulian

■ T. it.: *Il cantico dei cantici*. Sog.: dal romanzo *Das Hohe Lied* (1908) di Hermann Sudermann e dalla pièce *The Song of Songs* (1914) di Edward Brewster Sheldon. Scen.: Leo Birinski, Samuel Hoffenstein. F.: Victor Milner. Int.: Marlene Dietrich (Lily), Brian Aherne (Richard Waldow), Lionel Atwill (barone von Merzbach), Alison Skipworth (signora Rasmussen), Hardie Albright (Edward von Prell), Helen Freeman (signorina von Schwertfeger). Prod.: Paramount Productions ■ 35 mm. D.: 90'. Bn. Versione

inglese / English version ■ Da: NBC Universal per concessione di Park Circus

Dopo il fiasco di *Disonorata e Venerabile* di Marlene Dietrich e Josef von Sternberg, la diva, il regista e la Paramount ritennero che fosse giunto il momento di separarsi. Il dispotico Sternberg esercitava ancora un certo potere e fu lui a suggerire Mamoulian come suo sostituto alla regia di *Song of Songs*. In cambio Mamoulian si ritrovò con una sceneggiatura traballante e una diva intransigente da conciliare con il proprio mondo più mite e ironico.

La storia, che era stata portata sullo schermo già due volte nel periodo del muto, narra di Lily (Dietrich), una ragazza di campagna che dopo la morte del padre parte per Berlino e viene sedotta da uno scultore (Brian Aherne). Quando lo scultore l'abbandona, Lily sposa un barone depravato (Lionel Atwill). Intrappolata in una vita senza amore, cade tra le braccia di altri uomini. Nonostante gli ovvi cliché, secondo Tom Milne è Mamoulian a riportare con i piedi per terra quella figura eterea che von Sternberg aveva posto su un piedistallo alla stregua di una dea.

La fotografia di Victor Milner si addentra in un mondo ombroso fatto di lussuria e desiderio e regala alcune delle entrate in scena più memorabili di Dietrich, come quelle in cui il suo volto oscurato da un elaborato cappello è svelato d'un tratto in tutto il suo splendore quando l'attrice volta il capo verso l'obiettivo. Mamoulian ricorre ad ambientazioni e musiche stilizzate per produrre incantevoli cambiamenti di tono, come nella sequenza iniziale in cui si passa da un lugubre cimitero a un frutteto in fiore e poi alla frenesia minacciosa di un treno notturno che sfreccia verso Berlino. Il passato torna sempre a schiacciare il presente attraverso il suono extradiegetico e le immagini in sovrapposizione, il tutto realizzato con grande fluidità. Mamoulian, che aveva sempre avuto un debole per le statue nei film, ebbe ora la scusa perfetta per costruirci attorno

tutta la *mise-en-scène* e usare la statua nuda di Lily – più simile a un robot femminile alla *Metropolis* – come tema ricorrente di una bellezza ideale da sfidare o addirittura distruggere. Ed ecco un paradosso: nei film di Mamoulian l'icona della perfezione non ha bisogno di essere distrutta per diventare umana, le due dimensioni possono coesistere. Qui per una volta Mamoulian dovette scendere a compromessi.

After the failure of Marlene Dietrich and Josef von Sternberg's Dishonored and Blonde Venus, the star, the director and Paramount Studios thought it was time to part company. Ever-controlling, Sternberg still had clout and it was he who suggested Mamoulian to take over as director of Song of Songs. In turn, Mamoulian found himself with a shaky script and an intransigent star persona that he had to mould into his milder and more ironic world.

The story, previously filmed twice in the silent period, is about Lily (Dietrich), a country girl who, after the death of her father, leaves for Berlin and is seduced by a sculptor (Brian Aherne). After the sculptor abandons Lily, she marries a depraved baron (Lionel Atwill). Living a loveless life, she falls into the arms of other men. Despite the obvious clichés, in Tom Milne's view it is Mamoulian who brings that ethereal figure, whom Sternberg had placed on a pedestal as a goddess, back down to earth.

Victor Milner's cinematography taps into a shadowy world of lust and exquisite desire and includes some of Dietrich's most memorable entrances: a face obscured by elaborate hats is suddenly revealed in stunning glory as she turns her head towards Milner's lens. Mamoulian uses stylised scenery and music to effect enchanting changes of tone, as in the opening sequence, where the grim graveyard segues into an orchard full of blossom, and thence into the menacing frenzy of a night train dashing towards Berlin. The past always returns to overwhelm the present via non-diegetic sound and superimposition of images,





Queen Christina

all achieved with pleasing fluidity. Ever partial to the use of statues in film, Mamoulian now had the perfect excuse to build the entire mise-en-scène around them and use the naked statue of Lily – more like a female robot à la Metropolis – as the recurring motif of an ideal beauty which needs to be challenged or even destroyed. Here, there was a paradox at work: in Mamoulian's films, the icon of perfection doesn't need to be shattered in order to attain humanity – the two can co-exist. This was a one-time compromise Mamoulian had to make.

QUEEN CHRISTINA

USA, 1933 Regia: Rouben Mamoulian

■ T. it.: *La regina Cristina*. Sog.: Salka Viertel, Margaret LeVino. Scen.: H.M. Harwood, Salka Viertel, S.N. Behrman. F.: William Daniels. M.: Blanche Sewell. Scgf.: Alexander Toluboff. Mus.: Herbert Stothart. Int.: Greta Garbo (regina Cristina), John Gilbert (Don Antonio de la Prada), Ian Keith (conte Magnus), Lewis Stone (cancelliere Oxenstierna), Elizabeth Young (contessa Ebba), C. Aubrey Smith (Aage), Reginald Owen (Charles), Georges Renavent (ambasciatore francese), David Torrence (arcivescovo),

Gustav von Seyffertitz (generale). Prod.: Walter Wanger per Metro-Goldwyn-Mayer Corp. ■ 35mm. D.: 99'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus

Una donna che è diventata un'istituzione desidera essere una donna. Nei film di Mamoulian la possibilità di una vita normale viene strappata ai personaggi, che si battono per riconquistarla. La regina Cristina, accanto al dottor Jekyll, è il personaggio che prova la massima esultanza e paga il prezzo più alto per rivendicare la libertà dell'anima.

Ambientato nell'Impero svedese del XVII secolo, il film accompagna Cristina dall'ascesa al trono, a sei anni, fino all'età adulta, quando la corte preme affinché la 'regina scapolo' si sposi e metta al mondo un erede per la dinastia. Cristina incontra per caso l'ambasciatore del re di Spagna (interpretato da un John Gilbert al capolinea) e un equivoco sul gender (la regina è travestita da uomo) si trasforma senza soluzione di continuità in un errore d'identità. L'Impero deve così affrontare la più grande minaccia alla propria sovranità: l'amore.

Dal punto di vista storico e metaforico, è più un film sulla Garbo che sulla regina di Svezia. Certi dialoghi di S.N. Behrman, densi di allusioni sessuali e arguzia filosofica, hanno il sapore di una confessione autobiografica della diva.

Nella celebre scena che ritrae l'estasi amorosa della regina Cristina dopo una notte di passione, Mamoulian chiede alla Garbo di camminare intorno alla stanza in sincronia con un metronomo e di accarezzare gli oggetti, fissando nella memoria ogni centimetro di quel luogo. L'ambiguità sessuale della Garbo (sottolineata nello scandaloso episodio in cui bacia una donna sulla bocca) e la sua modernità senza tempo rendono credibile la trasformazione da algida regina in pantaloni a dea dell'amore, prefigurando *Ninotchka* e successivamente *Silk Stockings* dello stesso Mamoulian.

Mamoulian evita tutti quei perfetti primi piani a cui la Garbo è stata abituata da registi come Clarence Brown. Si riserva invece di studiare il suo volto in tre sole occasioni, ogni volta audacemente, per evocare emozioni al limite dell'oscurità. Nel primo caso suscita dei dubbi. Nel secondo la ritrae in un raro momento di paura. E poi c'è l'ultima inquadratura della sequenza finale, una delle più intense e commoventi del cinema degli anni Trenta. "Voglio che il tuo viso sia un foglio di carta bianco" dice Mamoulian alla Garbo. Le chiede di essere solo una splendi-



Queen Christina

da maschera e a un tratto le lacrime di paraffina provocano lacrime vere. Nell'ultimo primo piano il suo volto diventa una poesia.

A woman who has become an institution craves to be a woman. In Mamoulian's films, the opportunity to live an ordinary life is snatched away from characters and they struggle to win it back. Queen Christina, next to Dr Jekyll, is

the character who enjoys the highest exultation and pays the highest price to claim freedom of the soul.

Set in the 17th-century Swedish Empire, the film follows the ascension of the six-year old Christina to the throne, through to her adulthood when pressure mounts on the "bachelor queen" to marry and produce an heir for the dynasty. By chance, she encounters the King of Spain's ambassador (played by a then



We Live Again

washed-up John Gilbert) and a case of mistaken gender (she's in drag) turns seamlessly into mistaken identity. As a result, the Empire faces the biggest threat to its sovereignty: love. This is more about Garbo, historically and metaphorically, than the Swedish queen. Some of the dialogue by S.N. Behrman, full of sexual innuendo and brilliant philosophical wit, has the ring of Garbo's own autobiographical confessions.

In the famous post-coital scene portraying the ecstasy of Queen Christina's love, Mamoulian asks Garbo to walk in sync with a metronome around the room and caress objects, memorising every inch of that place. Garbo's sexual ambiguity (highlighted in the scandalous episode where she kisses a woman on the mouth) and her ageless modernity makes the transformation from icy queen in trousers to love-goddess believable, prefiguring Ninotchka and subsequently Mamoulian's own Silk Stockings.

Mamoulian avoids the slew of flawless close-ups that Garbo was gifted by directors like Clarence Brown. Instead, he saves the opportunity to study her face

for three occasions only, each time, daringly, in order to evoke emotions on the edge of darkness. The first close-up harbours doubt. The second one shows her in a rare moment of dread. And then there's the final shot of the final sequence, one of the most profoundly moving in 1930s cinema. "I want your face to be a blank sheet of paper," Mamoulian told Garbo. He asked her to be no more than a beautiful mask and all of a sudden, Garbo's paraffin tears instigate real tears. In the final close-up, her face becomes a poem.

WE LIVE AGAIN

USA, 1934 Regia: Rouben Mamoulian

■ T. it.: *Resurrezione*. Sog.: dal romanzo *Resurrezione* (1899) di Lev Tolstoj. Scen.: Maxwell Anderson, Leonard Praskins, Preston Sturges, Thornton Wilder. F.: Gregg Toland. M.: Otho Lovering. Scgf.: Richard Day, Sergej Sudejkin. Int.: Anna Sten (Katusha Maslova), Fredric March (principe Dmitri Ivanovich Nekhlyudov), Jane Baxter (Missy Kortchagin), C.

Aubrey Smith (principe Kortchagin), Sam Jaffe (Grigory Simonson), Ethel Griffies (zia Marie), Gwendolyn Logan (zia Sophia), Jessie Ralph (Matrona Pavlovna). Prod.: Samuel Goldwyn per Samuel Goldwyn, Inc., Rouben Mamoulian Production ■ 35 mm. D.: 85'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Samuel Goldwyn Productions per concessione di Park Circus

Secondo Kenji Mizoguchi, "tutto il melodramma si basa su *Resurrezione*". Per questo primo adattamento sono ro dell'ultimo romanzo di Tolstoj, Mamoulian, che essendo cresciuto a Tbilisi parlava il russo come seconda lingua, approfondì le tendenze melodrammatiche emerse nel suo primo lungometraggio, ma le affrontò con un'obiettività che melodrammatica non era.

Nella Russia del 1875 il principe Dmitri Ivanovich (Fredric March), ufficiale zarista giovane e idealista, durante una visita alla tenuta di famiglia si innamora della contadina Katusha (Anna Sten) e, dopo averla messa incinta, la abbandona per una vita decadente a Mosca. Sette anni dopo si ritrova a far parte della giuria che sta processando per omicidio Katusha, divenuta nel frattempo una prostituta.

Alla sceneggiatura sono accreditati alcuni scrittori di peso, tra i quali Maxwell Anderson e Preston Sturges. Vi collaborò anche Thornton Wilder, anche se non accreditato. Mamoulian, che amava Sturges e ne fu influenzato in *Rings on Her Fingers*, sosteneva che la sceneggiatura finale fosse di Sturges, ma il compianto Donald Spoto nella sua biografia di Sturges respinge questa versione dei fatti. Sia come sia, il film tralascia la critica che il romanzo rivolge alla chiesa e banalizza le osservazioni di Tolstoj sulla profonda ingiustizia sociale, tanto che la trasformazione di Dmitri e il suo sacrificio finale, per quanto visivamente interessanti, restano decisamente poco convincenti.

Le composizioni del film, fotografato da Gregg Toland, sono ricche e

pittoriche. Le scene iniziali mostrano chiaramente l'influenza dei maestri sovietici degli anni Venti, in particolare Aleksandr Dovženko. Le scenografie sono del pittore e decoratore Sergej Sudejkin, che aveva lavorato alla versione teatrale di *Porgy and Bess* diretta nel 1935 da Mamoulian. Mamoulian mette il cuore nei dettagli cerimoniali (il canto *Cristo è risorto* seguito da tre baci rituali sulle guance) e lamenta la fine di un mondo che può ancora nascondere le cicatrici degli attriti di classe sotto un manto di fede. In una delle scene più toccanti del film, Dmitri, pentito, incontra Katusha in una stanza delle torture, l'unico angolo di pace che riescono a trovare nella prigione sovraffollata. Il film si conclude nei campi di lavoro della Siberia, dove la fede spirituale dei due amanti li rende immuni al gelo e alla brutalità: tornano a vivere, anche nella morte.

Kenji Mizoguchi said: "All melodrama is based on Tolstoy's Resurrection." For this first sound adaptation of Tolstoy's final novel, Mamoulian, who spoke Russian as a second language growing up in Tbilisi, elaborated on the melodramatic tendencies that surfaced in his first feature film, but approached them with an objectivity that was not melodramatic.

Set in 1875 Russia, Prince Dmitri Ivanovich (Fredric March), a young and idealistic Czarist officer, falls for the peasant Katusha (Anna Sten) on a visit to his feudal family manor. He impregnates her, then abandons her for a decadent life in Moscow until seven years later, he finds himself sitting on the jury trying the same woman, now a prostitute, for murder.

Some heavyweight writers, including Maxwell Anderson and Preston Sturges, are credited on the script. Thornton Wilder contributed too, though uncredited. Mamoulian, who liked Sturges and was influenced by him in Rings on Her Fingers, claimed that the final script was by Sturges, but the late Donald Spoto rejects that notion in his biography of Sturges. Whoever wrote it, the novel's

criticism of the church was left out and its observations on deep social injustice were reduced to platitudes so that the transformation of Dmitri and his final act of sacrifice, visually arresting as they are, remain dramatically unconvincing.

Shot by Gregg Toland, the compositions are rich and painterly. The opening scenes clearly display the influence of Soviet masters of the 1920s, notably Alexander Dovzhenko. The décor is by Russian painter and designer Sergei Sudeikin, who had worked on the sets of Mamoulian's 1935 stage version of Porgy and Bess. Mamoulian pours his heart into ceremonial details (the Christ has arisen chant followed by three ritual kisses on the cheek) and laments the collapse of a world which can still hide the scars of class friction under a cloak of faith. One of the most poignant scenes in the film takes place when the repentant Dmitri meets Katusha in a torture chamber – the only peaceful corner they can find in the overcrowded prison. It ends in the labour camps of Siberia where their spiritual belief renders the lovers immune to cold and brutality. They live again, even in death.

GOLDEN BOY

USA, 1939 Regia: Rouben Mamoulian

■ T. it.: *Passione*. Sog.: dalla pièce omonima (1937) di Clifford Odets. Scen.: Lewis Meltzer, Daniel Taradash, Sarah Y. Mason, Victor Heerman. F.: Nicholas Musuraca, Karl Freund. M.: Otto Meyer. Scgf.: Lionel Banks. Mus.: Victor Young. Int.: Barbara Stanwyck (Lorna Moon), Adolphe Menjou (Tom Moody), William Holden (Joe Bonaparte), Lee J. Cobb (signor Bonaparte), Joseph Calleia (Eddie Fuseli), Sam Levene (Siggie), Edward Brophy (Roxy Lewis), Beatrice Blinn (Anna). Prod.: William Perlberg per Columbia Pictures Corporation ■ 35mm. D.: 99'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus

Joe Bonaparte (William Holden al suo primo ruolo da protagonista), giovane impetuoso e troppo sicuro di sé nato in una famiglia di immigrati italiani a New York, ignora i desideri di suo padre, che lo vorrebbe fedele a una grigia carriera di violinista da concerto, e diventa un pugile professionista. Ma quando s'innamora della cinica Lorna Moon (Barbara Stanwyck), amante del manager Tom Moody (Adolphe Menjou), si rende conto che la forza dei pugni non basta. Come sempre accade nel mondo di Mamoulian, l'identità è frammentaria. Ci sono un uomo combattuto tra brutalità fisica e sensibilità artistica e una donna che non sa se ama un pugile o un musicista bohémien.

Durante un breve e infelice periodo alla Columbia, Mamoulian doveva dirigere *Mr. Smith va a Washington* mentre a Frank Capra era stato assegnato *Golden Boy*. Tuttavia, per una serie di circostanze, i progetti furono scambiati. Il problema di *Golden Boy* era che il suo messaggio, che traeva origine da un'opera teatrale scritta dall'autore di sinistra Clifford Odets, era troppo estraneo a Mamoulian, abituato a ricavare elaborate costruzioni cinematografiche da trame più esili e meno rigorose. Mamoulian supervisionò personalmente la rielaborazione del materiale per mano di vari autori, diluendo gli slogan politici e aggiungendo umorismo e ironia.

Come film sulla boxe, *Golden Boy* è estremamente insolito, poiché a eccezione dell'incontro finale al Madison Square Garden (dove si può notare come la fotografia in bianco e nero di Nicholas Musuraca e Karl Freund potrebbe aver influenzato *Toro scatenato*), gli aspetti sportivi appaiono solo in rapide sequenze di montaggio oppure vengono relegati fuori campo. È la musica ad occupare un posto centrale e a dar vita al film, ed è la musica a riunire l'agitata famiglia di Joe, creando un senso di grazia e di calma nel salotto malandato del padre (Lee J. Cobb). Come altri film di Mamoulian, anche



Golden Boy

questo racconta un risveglio pagato a caro prezzo, così caro che la musica arriva forse troppo tardi.

Joe Bonaparte (William Holden in his first starring role), the fiery and over-confident son of an immigrant Italian family in New York, ignores his father's wish that he should stick to an unsuccessful career as a concert violinist and becomes a prize fighter. But when Joe falls for cynical Lorna Moon (Barbara Stanwyck), the lover of manager Tom Moody (Adolphe Menjou), he realises he needs something more than punching power. As ever in Mamoulian's world, identity is fragmented. There's a man torn between physical brutality and artistic sensitivity and a woman who doesn't know whether she loves a boxer or a bohemian musician.

During a short and unhappy period at Columbia, Mamoulian was meant to direct Mr. Smith Goes to Washington while Frank Capra was assigned to Golden Boy. However, in a turn of events, their projects were swapped. The problem with Golden Boy was that the story's messages, with their origins

in a 1937 play by leftist writer Clifford Odets, were too alien to Mamoulian, who was more accustomed to building elaborate cinematic constructs on thinner and looser storylines. Mamoulian personally supervised the reworking of the material by various writers, toning down its political slogans and adding humour and irony.

As a boxing film, this is highly unusual since, except for the final face-off in Madison Square Garden (where one can see how the black-and-white cinematography of Nicholas Musuraca and Karl Freund could have influenced Raging Bull), the sporting elements are shown only in rapid montage sequences or off-frame. However, music occupies a central place in the film and gives life to it. It is music that brings the overwrought family together, establishing a sense of grace and calm in the run-down living room of the father (Lee J. Cobb). Like other Mamoulian films, this deals with an awakening that comes with a heavy price, so heavy that the music might already come too late.

THE MARK OF ZORRO

USA, 1940 Regia: Rouben Mamoulian

■ T. it.: *Il segno di Zorro*. Sog.: dal romanzo *La maledizione di Capistrano (The Curse of Capistrano, 1919)* di Johnston McCulley. Scen.: John Taintor Foote, Garrett Fort, Bess Meredyth. F.: Arthur Miller. M.: Robert Bischoff. Scgf.: Richard Day, Joseph C. Wright. Mus.: Alfred Newman. Int.: Tyrone Power (Diego Vega/Zorro), Linda Darnell (Lolita Quintero), Basil Rathbone (Esteban Pasquale), Gale Sondergaard (Inez Quintero), Eugene Pallette (Fray Felipe), J. Edward Bromberg (Don Luis Quintero), Montagu Love (Don Alejandro Vega), Janet Beecher (Isabella Vega), Robert Lowery (Rodrigo). Prod.: Twentieth Century-Fox
 ■ 35mm. D.: 94'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: The Walt Disney Studios per concessione di Park Circus

Incantevole esibizione della stupefacente tecnica di Mamoulian e della sua maestria nel dirigere scene d'azione, questo inconfondibile e spensierato film di cappa e spada si nutre di seta oltre che d'acciaio. Violenza e desiderio s'intrecciano in un racconto infinitamente ironico sull'identità in tempi di repressione.

Questo fu il primo dei tre film girati da Mamoulian per la Fox. Due di essi erano remake di muti, in questo caso di *The Mark of Zorro* di Fred Niblo, con Douglas Fairbanks. Ambientato nel 1820, narra la storia dello spavaldo Diego Vega (interpretato in modo seducente da Tyrone Power) che, stanco della vita all'accademia militare di Madrid con i suoi incessanti duelli, rinuncia alla spada e alla violenza per tornare a casa, nella città spagnola di Los Angeles. Lì apprende che il sindaco, suo padre, è stato depresso, mentre la cittadinanza subisce le tasse e i soprusi di un certo capitano Pasquale. Diego indossa allora una maschera nera e un mantello scuro e decide di battersi contro l'oppressore.

Il film è l'ennesima variazione di Mamoulian sulla storia di un uomo

che in un momento storico cruciale prova l'impulso di fingersi qualcun altro. Un asso della spada si atteggia a dandy di città, celando dietro modi apparentemente distaccati la passione per una nobildonna locale, così come Diego Vega si cela sotto la maschera di Zorro. Qui il travestimento diventa essenziale, non solo come accessorio del camuffamento, ma come apparato visivo su cui gioca l'intero film. Gli eleganti costumi spagnoli di Diego Vega, l'abito di Zorro e perfino il travestimento da monaco che usa a un certo punto per sfuggire al pericolo sono strati distinti di un personaggio che Mamoulian riunisce in un'unica identità.

È un film di supereroi con l'anima, con una giocosità insolita nei film d'azione. Laddove altri usano il montaggio veloce, Mamoulian opta per i piani sequenza. Quando altri inseriscono musiche coinvolgenti, lui preferisce il silenzio. Se altri ambientano l'azione in ampie distese, lui sceglie gli spazi ristretti. Qui la maggior parte delle cose, i desideri come l'azione, è suggerita più che mostrata direttamente. Il film, come il suo protagonista, è frutto di un complesso lavoro di ombre e della forza invisibile delle immagini.

A ravishing display of Mamoulian's dazzling technique and his mastery in directing action scenes, this distinctive and light-hearted swashbuckling film is as much about steel as about silk. Violence and desire are intertwined in an endlessly ironic tale of identity during a time of repression.

This was the first of the three pictures Mamoulian made for Fox, two of them remakes of silent films, in this case Fred Niblo's 'The Mark of Zorro', starring Douglas Fairbanks. Set in 1820, it tells the story of brash Diego Vega (seductively played by Tyrone Power) who, tired of military academy life in Madrid with its ceaseless duels, relinquishes the sword and violence to sail back home to the Spanish city of Los Angeles. There, he finds that the mayor, his father, has been ousted and the community subjected to



The Mark of Zorro

heavy taxes and inhumane treatment by a certain Captain Pasquale. Diego puts on a black mask, dons a dark cape and rides against oppression.

This is yet another Mamoulian variation on a person triggered by an urge at a crucial historical moment to pretend to be someone else. An ace swordsman poses as a city dandy, hiding his passion for a local noble woman under an aloof façade, just as he hides Diego Vega beneath the mask of Zorro. Here, dressing-up becomes crucial, not only as the accessory of concealment but as the visual apparatus on which the film plays. Diego Vega's fashionable Spanish costumes, his Zorro gear and even the monk outfit that he uses in one instance to escape from danger are distinct layers of a character that Mamoulian brings together into one.

This is a superhero movie with a soul, a friskiness unusual in action films. Where others use fast-cutting, Mamoulian opts for continuous shots. When others insert rousing music, he settles on silence. Where others set the action in vast expanses, he chooses confined spaces. Here, most things, desires as well as

action, are suggested rather than directly shown. The film, like its hero, is a complex work of shadows and the invisible power of images.

BLOOD AND SAND

USA, 1941 Regia: Rouben Mamoulian

■ T. it.: *Sangue e arena*. Sog.: dal romanzo *Sangre y arena* (1908) di Vicente Blasco Ibáñez. Scen.: Jo Swerling. F.: Ernest Palmer, Ray Rennahan. M.: Robert Bischoff. Scgf.: Richard Day, Joseph C. Wright. Mus.: Alfred Newman. Consulente tecnico: Budd Boetticher. Int.: Tyrone Power (Juan), Linda Darnell (Carmen Espinosa), Rita Hayworth (Doña Sol), Alla Nazimova (Señora Augustias), Anthony Quinn (Manolo de Palma), J. Carrol Naish (Garabato), John Carradine (Nacional), Lynn Bari (Encarnacion), Laird Cregar (Natalio Curro), William Montague [Monty Banks] (Antonio Lopez). Prod.: Darryl F. Zanuck per Twentieth Century-Fox
 ■ 35mm. D.: 125'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: The Walt Disney Studios per concessione di Park Circus



Blood and Sand

Capolavoro sul sogno e sulla rovina, *Blood and Sand* è una tragedia raccontata con la luce e il colore. È il 'film pittorico' per eccellenza di Mamoulian, frutto di un complesso studio delle opere di maestri spagnoli come Goya, Velázquez ed El Greco, qui tradotte in tableaux di desiderio, seduzione e morte con l'aiuto dei direttori della fotografia Ernest Palmer e Ray Rennahan che per il loro lavoro in Technicolor vinsero un Oscar. I colori abbondano, eppure a dominare sono ancora l'oscurità dei corridoi, in contrasto con una Siviglia assoluta e soffocante, e le ombre che si stagliano più grandi delle figure che le proiettano.

Juan (interpretato da adulto da Tyrone Power), morto di fame e analfabeta ma ambizioso, sogna di diventare un matador. Spinto da questa ossessione, dopo un'infanzia breve e difficile ottiene finalmente il successo ma poi perde tutto ciò che ha conquistato – moglie compresa – dopo essere stato sedotto dalla vamp Doña Sol (Rita Hayworth). Il romanzo del 1908 di Vicente Blasco Ibáñez, dal quale furono tratti questo film e il celebre muto con Rodolfo Valentino, è una presa di posizione contro la corrida. Mamoulian conserva quella denuncia ma dipinge la corrida principalmente come un lavoro violento, più o meno

come aveva fatto con la boxe due anni prima in *Golden Boy*. Perfino le immagini isteriche di spettatori assetati di sangue sono trasposte direttamente dal film precedente. La fame è il motivo dominante, fame intesa come bisogno di cibo e come urgenza distruttiva di diventare qualcuno.

Le scene della corrida (la più suggestiva è quella del ranch in cui un giovane Juan corre a petto nudo davanti al toro) sono quasi mute e straordinariamente verosimili. Eppure Mamoulian si astiene in gran parte dal mostrare i combattimenti e ne cattura frammenti solo a fini drammatici. La Plaza de Toros di Città del Messico fa le veci

della Spagna, e Budd Boetticher fa da consulente tecnico. Non viene mostrata alcuna uccisione di tori. Si preferisce soffermarsi sul rivolo di vino rosso scuro che esce dalla borraccia di uno spettatore esagitato e cola da una balaustra. La strana serenità con cui il film rappresenta la violenza è accompagnata da un'iconografia religiosa che preannuncia la morte nel pomeriggio.

La fotografia a colori tende a rendere più brillanti e più banali i colori naturali. Il problema era reagire a questo fenomeno. Mi resi conto che il colore nei film è più vicino alla pittura che al teatro. Se si osserva, per esempio, un mantello cremisi dipinto da El Greco si scoprirà che ciò che a prima vista sembra una massa di colore è in realtà una sottile mescolanza di ogni sorta di sfumature, con macchie di rosa e azzurro, viola e verde. Così io trattai il colore come avrebbe fatto un pittore. Inventai quella che divenne nota come Tavolozza Mamoulian. Accanto a me nel teatro di posa avevo un'enorme scatola di pezzi di stoffa – sciarpe e fazzoletti e via dicendo, di tutte le tonalità – di modo che, se un costume o una scenografia avevano bisogno di una pennellata in più di un determinato colore – di un accento cromatico, per così dire –, ero in grado di mettervela io stesso. Avevo accanto a me anche una collezione di pistole a spruzzo, in modo da poter colorare un costume o una scenografia o perfino un attore. Lo scenografo mi aveva costruito una bellissima cappella; e fu davvero sconvolto quando spruzzai ogni cosa con vernice verde e grigia. C'era poi un banchetto, che fu realizzato interamente in bianco e nero. C'erano dei fiori sulla tavola e (naturalmente) le foglie erano verdi. Credo che quando mi videro dipingerle di nero siano andati a dire al signor Zanuck che ero uscito di senno.

Rouben Mamoulian, intervista di David Robinson, "Sight & Sound", n. 3, estate 1961

A masterpiece about dream and downfall, Blood and Sand is a tragedy told in light and colour. This is Mamoulian's ultimate "painting film", the result of laborious study into the work of Spanish masters such as Goya, Velázquez and El Greco, translated into tableaux of desire, seduction and death with the help of cinematographers Ernest Palmer and Ray Rennahan who won an Oscar for their Technicolor work. Colours abound, yet it is still the darkness of the corridors, contrasted against the sun-drenched and sweltering Seville, and shadows that loom larger than the figures who cast them, that dominate.

A half-starving and illiterate yet ambitious Juan (played as an adult by Tyrone Power) dreams of becoming a matador. Driven by his obsession, he grows up fast and rough, making the big time, only to lose everything he has gained – including his wife – after being seduced by a vamp named Doña Sol (Rita Hayworth). The 1908 book by Vicente Blasco Ibáñez, upon which this and the famous silent version starring Rudolph Valentino were based, is an anti-bullfighting statement. Mamoulian retains that critique but mainly depicts bullfighting as a violent type of job in much the same way he treated prize fighting two years earlier in Golden Boy. Even the hysterical shots of blood-hungry spectators are transposed directly from the previous film. Hunger is the main motif, hunger as in needing to eat and hunger as the destructive urge to become somebody.

Bullfighting scenes (the most impressive of them in a ranch when a young Juan runs bare-chested in front of the bull) are nearly silent and impressively authentic. Yet, Mamoulian largely refuses to show the fights and captures snippets of them only for dramatic purposes. Mexico City's Plaza de Toros stood in for Spain and Budd Boetticher served as the technical advisor. No slaughter of bulls is shown. Instead an overexcited spectator's dark red wine pours down the edge of the ring stand. The strange serenity of the film's depiction of violence is accompanied by religious iconography, which foretells death in the afternoon.

Colour cinematography tends to brighten and cheapen natural colour. The problem was to counteract that. I realised that colour in films is nearer to painting than to the stage. Now if you look, for instance, at a crimson cloak painted by El Greco, you'll find that what first appears as a mass of colour is in fact a subtle blending of all sorts of shades, with patches of pink and blue and purple and green. So I treated the colour the way a painter would. I devised what came to be known as the Mamoulian Palette. Beside me on the set I had a huge box of scraps of material – scarves and handkerchiefs and so on, in all colours – so that if a costume or a set needed a bit more of a particular colour – a colour accent, as it were – I could put it in myself. And I had a collection of spray guns beside me, so that I could spray colour on a costume or even an actor. The art director had made me a beautiful chapel; and he was very upset when I sprayed everything with green and grey paint. Then again, there's a banquet, which was done entirely in black and white. There were flowers on the table and (naturally) the leaves were green. I think when they saw me painting them black, they went and told Mr Zanuck I'd gone out of my mind. Rouben Mamoulian, interview by David Robinson, "Sight & Sound", no. 3, Summer 1961

RINGS ON HER FINGERS

USA, 1942 Regia: Rouben Mamoulian

■ T. it.: *Ragazze che sognano*. Sog.: Robert Pirosh, Joseph Schrank. Scen.: Ken Englund. F.: George Barnes. M.: Barbara McLean. Scgf.: Richard Day, Albert Hogsett. Mus.: Cyril J. Mockridge. Int.: Henry Fonda (John Wheeler), Gene Tierney (Susan Miller/Linda Worthington), Laird Cregar (Warren), John Shepperd [Shepperd Strudwick] (Tod Fenwick), Spring Byington (Maybelle Worthington), Frank Orth (Kellogg), Henry Stephenson (colonnello Prentiss). Prod.: Milton



Rings on Her Fingers

Sperling per Twentieth Century-Fox
 ■ 35mm. D.: 86'. Bn. Versione inglese /
English version ■ Da: The Walt Disney
 Studios per concessione di Park Circus

Rings on Her Fingers inizia come una fiaba, ma Mamoulian inverte abilmente la consueta traiettoria narrativa e realizza una commedia ben calibrata su persone desiderose di abbandonare il sogno e di entrare nel mondo reale, malgrado le difficoltà e gli ostacoli iniziali. Storia d'amore spensierata con tocchi di *screwball*, è una favola di Cenerentola al contrario su una coppia di imbroglioni (Spring Byington e Laird Cregar in forma smagliante) che si muovono in ambienti altolocati

e fanno soldi semplicemente frequentando i ricchi. I due reclutano l'ingenua commessa Susan (Gene Tierney) per farle adescare milionari in viaggio verso località di lusso. Quando scelgono come vittima un giovanotto con una certa "abbronzatura da Wall Street" (Henry Fonda nella parte di John Wheeler) i loro piani vacillano perché i due ragazzi si innamorano sul serio, e lui si rivela essere un semplice impiegato. Con gli innamorati decisi a sposarsi, i truffatori ricattano Susan – che non ha ancora rivelato a John la propria vera identità – per costringerla a sposare un vero milionario.

Il film presenta alcune costanti visive di Mamoulian (gambe, manichini)

e temi come lo scambio d'identità e la trasformazione prodotta dall'interpretazione di un ruolo, ma la sceneggiatura prolissa non concede al regista di raccontare la storia in termini strettamente visivi. Il film soffre di questa verbosità nonché degli evidenti limiti delle doti comiche di Tierney, ma ciò nulla toglie all'elegante e allegra disinvoltura della narrazione, arricchita da dialoghi sferzanti e da una serie di pittoreschi caratteristi, compreso un detective che sforna metafore indecifrabili. Fonda è comunque sempre brillante e regala splendide gag e incantevoli momenti di pura comicità, contribuendo notevolmente alla dimensione *screwball* del film.

Rings on Her Fingers starts as a fairy tale, but Mamoulian artfully reverses the familiar plot trajectory and makes a fine-tuned comedy about people wanting to step out of the dream into the real world, despite initial hardship and obstacles. A light-hearted romance with touches of screwball, this is a Cinderella tale in reverse about a pair of confidence tricksters (Spring Byington and Laird Cregar in top form) who move in high circles and make money simply by being in the company of the rich. They recruit Susan, a naïve shop girl (Gene Tierney), to bait millionaires during trips to luxury holiday destinations. Picking up a young lad with a certain “Wall Street tan” (Henry Fonda as John Wheeler) as their next victim, their plot falters when the young people actually fall in love – and the man turns out to be a simple clerk. With the lovers determined to marry, the con artists blackmail Susan – who still hasn’t revealed her true identity to John – forcing her into marrying a real millionaire.

The film features some of Mamoulian’s visual motives (legs, mannequins) and themes such as mistaken identity and transformation through role-playing but the wordy script doesn’t give him the space to tell the story in strictly visual terms. The film suffers from verbosity as well as Tierney’s obvious limitations as a comedian, but this never detracts from the elegant and joyful ease of the narrative, which is imbued with whiplash dialogue and an array of colourful character actors, including a detective who churns out undecipherable metaphors. Fonda, however, is brilliant throughout and delivers some great gags and delightful moments of sheer comedy, providing the film with much of its screwball character.

SILK STOCKINGS

USA, 1957 Regia: Rouben Mamoulian

■ T. it.: *La bella di Mosca*. Sog.: dal soggetto di *Ninotchka* (1939) di Melchior Lengyel e dall’omonima versione teatrale

musical (1955). Scen.: Leonard Gershe, Leonard Spigelgass. F.: Robert Bronner. M.: Harold F. Kress. Scgf.: William A. Horning, Randall Duell. Mus.: Cole Porter. Int.: Fred Astaire (Steve Canfield), Cyd Charisse (Ninotchka Yoschenko), Janis Paige (Peggy Dayton), Peter Lorre (Brankov), George Tobias (Vassili Markovitch), Jules Munshin (Bibinski), Joseph Buloff (Ivanov), Wim Sonneveld (Peter Ilyitch Boroff). Prod.: Arthur Freed per Arthur Freed Productions, Metro-Goldwyn-Mayer ■ 35mm. D.: 117’. Col. Versione inglese / English version

■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus

In quello che è l’ultimo film di Mamoulian e la sua opera più sfaccettata sul potere della seduzione, un famoso compositore sovietico a Parigi, corteggiato da un produttore di Hollywood (Fred Astaire nel ruolo di Steve) perché scriva le musiche di un film tratto da *Guerra e pace*, diserta in Occidente. Mosca invia tre commissari con il compito di riportarlo in patria. I tre però cedono alle lusinghe di Parigi e falliscono. A questo punto, per salvare la faccia al comunismo i russi inviano una donna (Cyd Charisse). Non si tratta semplicemente di un remake musicale di *Ninotchka* di Ernst Lubitsch con canzoni di Cole Porter: è un film formidabile nel quale Mamoulian pone l’accento su temi totalmente diversi dall’originale.

Simile a *Due settimane in un’altra città* di Vincente Minnelli, *Silk Stockings* è un grande esempio di cinema autoriflessivo che medita sulla scomparsa di una Hollywood ormai vittima della manodopera più economica degli studios europei. La modalità autoriflessiva (che si manifesta nelle canzoni) coniugata all’espedito del film nel film (un musical sulla realizzazione di un musical) permette a Mamoulian di commentare direttamente e liberamente la situazione del cinema americano alla fine degli anni Cinquanta.

Mamoulian mostra due tipi di seduzione all’opera: una materiale (ef-

fimera, volgare, capitalistica) e l’altra sensuale (personale e trasformativa). La sua critica della seduzione materiale è una satira del comunismo sovietico, determinato ad abolire il desiderio dalla sfera privata, e una satira forse ancor migliore della vacuità di Hollywood, espressa attraverso l’implacabile caricatura di una star alla Esther Williams interpretata da Janis Paige.

Tutti i valori sono in caduta libera. Sebbene Mamoulian guardi con un po’ di disprezzo al mondo che cambia, riconosce comunque la bellezza del desiderio ricorrendo al proprio caratteristico tocco, ai costumi e ai ricordi. Quando Ninotchka è infine conquistata dalle lusinghe dell’Occidente si lascia andare a una voluttuosa danza solitaria. Adesso tocca a lei sedurre qualcuno: il pubblico. In questa scena deliziosa noi spettatori abbiamo il privilegio di assistere alla sua trasformazione ancor prima di Steve. È uno di quei rari momenti in cui Mamoulian parla direttamente a noi. In un film altrimenti sardonico su un’industria divenuta sempre più ingannevole e priva di un autentico significato, Mamoulian ci invita all’ultimo ballo.

In this, Mamoulian’s final film and his most nuanced work on the power of seduction, a famous Russian composer in Paris, courted by a Hollywood producer (Fred Astaire as Steve) to write music for his upcoming production of War and Peace, defects to the West. Three commissars are sent to take him back to Moscow. Lured by the charms of Paris, they fail. It is then that a female envoy (Cyd Charisse) is sent to save the face of communism. This is not just a musical remake of Ernst Lubitsch’s Ninotchka with songs by Cole Porter – it’s a terrific film in its own right, with Mamoulian putting the emphasis on themes drastically different from the original.

Next to Two Weeks in Another Town by Vincente Minnelli, Silk Stockings is a great work of self-reflective cinema that contemplates the demise of a Hollywood now at the mercy of cheaper



Silk Stockings

labour in European film studios. The self-reflective mode (manifested in songs) in combination with the film-within-film narrative (a musical about making a musical) allows Mamoulian to directly and freely comment on the state of American cinema in the late 1950s.

Mamoulian shows two types of seduction at work: one material (ephemeral, vulgar, capitalistic) and the other sensual (personal and transformative). His critique of material seduction is both a satire on how Soviet communism removes desire from life and perhaps an even better satire on the shallowness of Hollywood, through the relentless caricature of an Esther-Williams-type of movie star, played by Janis Paige.

All values are in rapid downfall. While Mamoulian looks at the changing world with some disdain he still acknowledges the beauty of desire through touch, costume and memories. When Ninotchka is finally beguiled by the charms of the West she drifts into a lush solo dance. It is now her turn to seduce someone: the viewer. This is an exquisite scene as we, the audience, are given the chance to see her transformation even before Steve does. This is one of those rare moments in which Mamoulian is directly speaking to us. In an otherwise sardonic film about an industry that has become increasingly gimmicky and devoid of true meaning, Mamoulian invites us to the last dance.

ROUBEN MAMOULIAN - LOST AND FOUND

Francia-Regno Unito, 2016
Regia: André S. Labarthe

■ M.: Danielle Anezin. Int.: Jean-Claude Dauphin (commento). Prod.: Kidam, Ciné+, CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée ■ DCP, D.: 56'. Bn. Versione francese e inglese / French and English version ■ Da: Kidam

In fatto di interviste filmate, Mamoulian è uno dei grandi della Hollywood classica più ampiamente documentati. La sua eloquenza e la sua saggezza si apprezzano in interviste concesse per documentari sugli

amici (*George Stevens: A Filmmaker's Journey*) o sul cinema dell'orrore (*The Horror of It All*). Non mancano poi film esclusivamente dedicati a lui, come *Rouben Mamoulian, l'âge d'or de Broadway et Hollywood* (2007) di Patrick Cazals, che contiene anche brevi spezzoni di interviste concesse al regista iraniano di origini armene Arby Ovanessian (ospite del *Cinema Ritrovato* 2022). Mamoulian fu intervistato anche dalla televisione, sulla scia del ritorno in auge dei suoi film negli anni Sessanta: ricordiamo per esempio *Film Extra* (1973) della BBC. Tuttavia questa intervista per la televisione francese realizzata da uno dei padri del documentario televisivo sul cinema, André S. Labarthe, è stata considerata perduta per decenni prima di essere recuperata e inserita in *Rouben Mamoulian – Lost and Found*. Si tratta dell'intervista più dettagliata mai concessa da Mamoulian, che in essa passa in rassegna la sua intera carriera.

Siamo nella villa del regista a Beverly Hills, nel settembre 1965, solo un paio di settimane dopo i fatti di Watts. Ma non c'è traccia dei disordini sociali nella casa e nei modi cortesi del gentile ed elegante sessantottenne che risponde alle domande di Hubert Knapp in un francese melodioso, ricordando la propria vita movimentata da Tbilisi a Hollywood. Mamoulian parla a lungo dei musical a teatro e sullo schermo e cita con orgoglio i suoi primi esperimenti sonori, come il missaggio del suono per ottenere un effetto impressionistico in *Applause*. Rifiuta l'identificazione dello stile con il manierismo, affermando invece che lo stile è il punto di vista dell'artista sul mondo: è così possibile interpretare i suoi movimenti di macchina ariosi, il montaggio incisivo e l'effervescenza della narrazione come una particolare visione dell'umanità.

When it comes to filmed interviews, Mamoulian is one of the well-documented giants of classical Hollywood.



Sul set di *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*

His eloquence and wisdom can be heard in interviews shot for documentaries about his friends (George Stevens: A Filmmaker's Journey) or horror cinema (The Horror of It All). There are films exclusively about him such as Patrick Cazals's Rouben Mamoulian, l'âge d'or de Broadway et Hollywood (2007), which also features brief clips of interviews that Iranian director of Armenian origin, Arby Ovanessian (a guest of Il Cinema Ritrovato 2022) conducted with Mamoulian. Television networks, too, since the revival of his films in the 1960s, have interviewed him, for instance BBC's Film Extra (1973). However, this French television interview, by one of the fathering figures of television documentaries on cinema, André S. Labarthe, was lost for decades until retrieved and incorporated into the Rouben Mamoulian – Lost and Found. This is the most detailed career interview Mamoulian ever gave on film.

The setting is Mamoulian's Beverly Hills house in September 1965, only a couple of weeks after the Watts riots. No signs of the social upheaval in the house or in the courteous manner of gentle and elegant 68-year-old man who answers interviewer Hubert Knapp's questions in mellifluous French, reminiscing about his colourful life from Tbilisi to Hollywood. He talks at length about musicals on stage and screen and prides himself on the early sound experiments he made, such as mixing sound for impressionistic effect in Applause. He rejects style as mannerism, proposing instead that style is the point of view of the artist on the world, so that it is possible to interpret his breezy camera movements, incisive editing and effervescent narrative as a particular vision of humanity.

SUSO CECCHI D'AMICO, SCRIVERE SU MISURA

Suso Cecchi d'Amico, Bespoke Writing



Programma a cura di / Programme curated by **Masolino, Silvia e Caterina d'Amico**

A parte i casi di registi, Chaplin in testa, che dirigono film completamente scritti da loro, non è sempre facile distinguere la mano dello sceneggiatore. Innanzitutto, le sceneggiature sono quasi sempre firmate da più autori. Poi, non è agevole nemmeno ricostruire il copione di partenza. Le sceneggiature che oggi l'editoria pubblica sono nel maggior numero dei casi ricavate dai dialoghi del film finito, dialoghi che raffrontati con lo *script* originale mostrano cambiamenti, non di rado numerosi e importanti. Certo, alcuni sceneggiatori – Zavattini! – furono richiesti per una certa loro specialità, per proporre un loro tipico spunto, o per arricchire una storia con il loro tocco riconoscibile. Ma in Italia i film, i film di qualche pretesa, sono sempre stati considerati opera innanzitutto del regista, il quale, diversamente dalla prassi consueta negli Stati Uniti o in Inghilterra, collabora sempre alla sceneggiatura, che quindi fa capo a lui. Così, alla richiesta di contribuire alla definizione della personalità autoriale (diciamo così) di mia madre Suso Cecchi d'Amico, che nella sua lunga attività firmò, quasi mai da sola anche se questo è accaduto, più di centoventi sceneggiature, la mia prima reazione è stata: impossibile. Mia madre esordì in pieno neorealismo e poi attraversò tutte le fasi del nostro cinema, contribuendo a molti generi, dalla commedia, all'italiana o meno, alla riduzione di grandi testi letterari, dal cinema di impegno sociopolitico alle grandi produzioni internazionali. La sua firma compare anche nelle prime opere di una serie di registi poi diventati celebri e illustri... Già. È stata questa osservazione a suggerirmi una specie di risposta alla domanda di cui sopra. Il film, si è detto, è del regista. Gli scrittori lavorano con lui e per lui. Quella dello sceneggiatore è un'attività servile, nella quale non a caso romanzieri affermati, orgogliosi della qualità della loro pagina, si sono trovati a disagio. Tutti, scrittori e sceneggiatori, mettono nella preparazione del film il loro talento oltre che per inventare storie, per riprodurre la vita, per entrare nella testa delle persone; e i registi piegano questo talento ai loro fini. Ecco, forse, mi sono detto, dov'era la marcia in più di mia madre, sempre tanto richiesta. Lei univa alla sua capacità di capire e conoscere la gente e il mondo esterno, quella di capire anche il regista che l'aveva chiamata, e quello che costui aveva in testa. Era una psicologa di registi. Sapeva, o presto imparava, cosa voleva Visconti, cosa Blasetti, cosa Zampa. Così penso che il vero omaggio che le si può rivolgere non consista tanto nel cercare la sua mano, mano che lei non esibiva affatto, in questo o in quel film, ma nel passare in rassegna un numero di pellicole diverse tra loro quanto i registi con cui lei lavorò: registi che appunto, possiamo pensare anche grazie al suo aiuto, in quelle occasioni diedero il meglio di sé.

Masolino d'Amico

With the exception of directors who are solely responsible for writing their own scripts (Chaplin is the most notable example), it is often difficult to discern the hand of the screenwriter. First and foremost, because screenplays are almost always the work of several authors; and secondly, because it is often difficult to reconstruct the original shooting script. The screenplays published nowadays are invariably based on the dialogue of the finished film, which can differ from those of the original script and often contain numerous significant changes. Certainly, some screenwriters – Zavattini! – are hired because of their speciality, to provide a characteristic initial idea or to enrich a story with their own recognisable touch. But in Italy, films, and particularly those with any serious intent, have always been considered primarily the work of the director, who, unlike in the United States and United Kingdom, invariably collaborated on the screenplay – thus the screenplay usually seems to depend on him. So, when I was asked to contribute to a definition of the authorial identity (let's call it that) of my mother, Suso Cecchi d'Amico, who wrote over one hundred and twenty screenplays, hardly ever on her own, my initial reaction was: impossible. My mother made her debut at the height of the neorealist era and lived through all of the phases of our cinema, contributing to many different genres: from comedies (both all'italiana and not) to the adaptation of great works of literature, and from politically and socially engaged cinema to big international productions. Her name even appears on the debuts of a series of directors who would later become famous and renowned... Yes, indeed. It was this fact that ultimately made me think of a potential response to the above question. The film, it has been said, belongs to the director and the writers work with him and for him. The screenwriter's job is a subservient one in which, not coincidentally, established novelists who are proud of the quality of their written work typically find themselves at a disadvantage. All of them, writers and screenwriters, place their talents in the service of the film in order to invent stories, recreate life and enter into the minds of their characters; and the directors mould this talent to serve their own ends. And so, I thought, what else did my mother possess which made her so in demand? In addition to her ability to know and understand people and the wider world, she also understood the director who had requested her, and what he had in mind. It was the director's psychologist. She knew, or rapidly discovered, what Visconti, Blasetti or Zampa wanted. Therefore, I think that the best way to pay homage to her lies not in trying to identify the traces of her handiwork in any given film, because she simply did not emphasise this. Rather, it is by screening a number of films which are as different from one another as are the directors with whom she worked – directors who gave the very best of themselves on those occasions in part, we would argue, thanks to her contribution.

Masolino d'Amico



Ladri di biciclette

L'ONOREVOLE ANGELINA

Italia, 1947 Regia: Luigi Zampa

Vedi p. / See p. 321

LADRI DI BICICLETTE

Italia, 1948 Regia: Vittorio De Sica

■ T. int.: *Bicycle Thieves*. Sog.: Cesare Zavattini dal romanzo omonimo (1946) di Luigi Bartolini. Scen.: Oreste Bianconi, Cesare Zavattini, Suso Cecchi d'Amico, Adolfo Franci, Gherardo Gherardi, Vittorio De Sica, Gerardo Guerrieri. F.: Carlo Muontori. M.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Antonino Traverso. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Lamberto Maggiorani (Antonio Ricci), Enzo Stajola (Bruno Ricci), Lianella Carell (Maria Ricci), Elena Altieri (la patronessa), Gino Saltamerenda (Baiocco), Vittorio Antonucci (il ladro), Giulio Chiari (attacchino), Michele Sakara

(il segretario alla beneficenza), Fausto Guerzoni (filodrammatico), Carlo Jachino (il mendicante). Prod.: Vittorio De Sica per Produzioni De Sica ■ DCP. D.: 90'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles*

■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2018 da Cineteca di Bologna, Compass Film e Istituto Luce - Cinecittà in collaborazione con Arthur Cohn e Euro Immobilfin presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 2018 by Cineteca di Bologna, Compass Film and Istituto Luce - Cinecittà in collaboration with Arthur Cohn and Euro Immobilfin at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Si andava molto in giro. Si vedevano delle cose che piacevano; le si scriveva. Esiste un lungo diario di *Ladri di biciclette*, pubblicato da Zavattini da qualche parte. Ma il film era tutto scritto. Nasceva nella strada e nasceva

a tavolino: entrambe le cose. Per esempio, l'episodio della Santona. Era una che stava sulla Nomentana, proprio di fronte a Villa Torlonia. Ci siamo andati un sacco di volte; stavamo lì alle sedute, e poi abbiamo scritto la scena. Le sceneggiature vanno scritte pensando al regista che le realizzerà in film. *Ladri di biciclette* era scritto per De Sica, pensando a De Sica. Chissà che ne avrebbe fatto un altro! D'altra parte è da questo contatto col regista, discutendo, e criticando, magari, la sua poetica, che il lavoro di sceneggiatura diventa più appassionante, meno meccanico. Eravamo in tanti sceneggiatori su ogni film, perché non ci facevamo caso! Pensiamo a *Ladri di biciclette*. Cominciò con Zavattini e Amidei. Amidei si ritirò perché non trovava il film congeniale e allora chiamarono me. E l'abbiamo fatto noi, De Sica, Zavattini, Gerardo Guerrieri e io. Poi c'è il nome di Gherardo Gherardi, un

commediografo che io non ho mai conosciuto, e che era in elenco perché De Sica gli aveva detto: “Il prossimo film lo facciamo insieme”, ed era morto proprio in quell’epoca. Poi c’era un vecchio amico per il quale doveva trovare una scusa per fargli avere qualche soldo, Franci. Ci mise anche quello! Non ci si faceva minimamente caso. Zavattini diventò famoso un po’ eccessivamente, perché su *Ladri di biciclette* eravamo stati in tanti a lavorare e alla fine sembrava che l’avesse scritto solo lui, perché lui era quello che teorizzava, che si faceva intervistare, che scriveva... Andavamo in giro per la città a verificare i luoghi dell’azione, poi a casa di Zavattini intorno a un tavolo, affiatatissimi. Poi l’importanza e la fama di Zavattini erano cresciute e questo doveva portare anche a una famosa rivalità tra lui e De Sica, perché Zavattini non credeva alla supremazia assoluta del regista, e credeva fortemente nell’importanza dello sceneggiatore, e della sua in particolare.

Suso Cecchi d’Amico, in *L’avventurosa storia del cinema italiano. Da Ladri di biciclette a La grande guerra*, volume secondo, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2011

We travelled around a lot. We saw things we liked; we wrote about them. There is a lengthy diary on Ladri di biciclette, which Zavattini published somewhere. But the film was entirely written down. It was created in the streets and created around a table: both things are true. For example, the episode of the holy woman. She lived on via Nomentana, right in front of Villa Torlonia. We went there many times; we sat in on her sessions, and then we wrote the scene. Screenplays should be written with the director who will make the film in mind. Ladri di biciclette was written for De Sica, while thinking about De Sica. Who knows whether anyone else would have made it! Furthermore, it is through this contact with the director –

discussing and, perhaps, even criticising his poetics – that the work of the screenwriter becomes more exciting, less mechanical. There were many screenwriters on each film, because we never really gave it a thought! Think of Ladri di biciclette. It all started with Zavattini and Amidei. Amidei withdrew because he did not find the film congenial and so they called me. And we wrote it: De Sica, Zavattini, Gerardo Guerrieri and me. And there was also the name of Gherardo Gherardi, a comedy writer I never met, and who was listed simply because De Sica had said “We will make the next film together” shortly before he died. Then we had to find an excuse to give a little money to an old friend, Franci. So in his name went, too! We simply did not give it a thought. Zavattini became excessively well-known, because many of us worked on Ladri di biciclette but in the end it seemed as if he alone had written it, because he was the one who theorised about it, gave interviews, wrote... We went around the city to confirm the places where the action would take place; then we would sit around a table in Zavattini’s house, a close-knit group. Then Zavattini’s fame and importance grew and this also led to a famous rivalry with De Sica, because Zavattini did not subscribe to the absolute supremacy of the director and instead strongly believed in the importance of the screenwriter, and in his own work above all.

Suso Cecchi d’Amico in *L’avventurosa storia del cinema italiano. Da Ladri di biciclette a La grande guerra, Vol. 2, edited by Franca Faldini and Goffredo Fofi, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2011*

BELLISSIMA

Italia, 1951
Regia: Luchino Visconti

Vedi p. / See p. 325

PROCESSO ALLA CITTÀ

Italia, 1952 Regia: Luigi Zampa

■ Sog.: Ettore Giannini, Francesco Rosi.
Scen.: Suso Cecchi d’Amico, Ettore Giannini, con la collaborazione di Diego Fabbri, Turi Vasile, Luigi Zampa. F.: Enzo Serafin; M.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Aldo Tomassini. Mus.: Enzo Masetti.
Int.: Amedeo Nazzari (giudice Antonio Spicacci), Mariella Lotti (Elena Spicacci), Silvana Pampanini (Liliana Ferrari), Paolo Stoppa (il delegato Perrone), Franco Interlenghi (Luigi Esposito), Tina Pica (la padrona del ristorante), Edward Cianelli (don Alfonso Navona). Prod.: Film Costellazione ■ DCP. D.: 108’. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *Italian version with English subtitles* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Gaumont

Nel 1952 non si parla di camorra nel cinema italiano. Geremi ha parlato una volta di mafia, in *In nome della legge*, nel 1949, e ha corso il rischio di attribuire un’equivoca dignità agli uomini d’onore. In *Processo alla città* Zampa mette in scena quella malavita che, come dirà Sciascia a proposito della mafia siciliana, costituisce “un ‘sistema’ che [...] contiene e muove gli interessi economici e di potere di una classe [...]; e non sorge e si sviluppa nel ‘vuoto’ dello Stato (cioè quando lo Stato, con le sue leggi e le sue funzioni, è debole o manca) ma ‘dentro’ lo Stato”. Come la mafia di Sciascia, anche la camorra di Zampa “è una borghesia parassitaria, una borghesia che non *imprende* ma soltanto *sfrutta*”. Sfrutta e uccide, come è chiaro sin dall’inizio. Zampa non concede alcuna dignità all’onorata società, al camorrista che si vanta di essere anche lui “un uomo di legge”, solo che la sua è meno complicata e più diretta. Zampa toglie ogni onore agli uomini d’onore, rappresentati nello squallore delle loro motivazioni esclusivamente economiche e nella prassi generalizzata dello sfruttamento. [...] Zampa mette sotto accusa un potere



Processo alla città

omertoso e quietista, che avvolge tutto in una cappa di silenzio. [...] Il passato che racconta è visto con occhio neorealista, perché è un passato crudo, di ingiustizie e sopraffazioni, specchio di quelle attuali; un passato che va raccontato con realismo, precisione (anche linguistica) e rispetto. [...] Zampa non può ancora parlare della Napoli contemporanea, come farà di lì a poco Francesco Rosi in *La sfida* (1958) [co-sceneggiato da Suso Cecchi d'Amico]. Ma mostra come nel 1952 si potesse usare il passato per fare un discorso civile sul presente. Alberto Pezzotta, *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2012

La migliore sceneggiatura che ho scritto è forse quella di *Processo alla città*. È proprio una bella sceneggiatura. [...] Zampa è un regista sottovalutato. Secondo me ha avuto un ruolo molto importante. L'ho sempre ammirato per il suo entusiasmo, ho sempre avuto simpatia per il ruolo che ha avuto in quegli anni, per la sua capacità di

fare le storie nostre sia pure portando qualche volta nella commedia meno impegnata. Era un regista meno artista sull'immagine di quelli che abbiamo avuto in seguito, ma i suoi meriti sono fuori discussione.

Suso Cecchi d'Amico, in *Scrivere il cinema*, a cura di Orio Caldiron e Matilde Hochkofler, Edizioni Dedalo, Bari 1988

Italian cinema did not talk about the camorra [Neapolitan mafia] in 1952. Geremi had talked about the mafia once, in In nome della legge, in 1949, and ran the risk of bestowing a dubious sense of dignity on these "men of honour". In Processo alla città, Zampa represented this criminal element, which, as Sciascia would later say of the Sicilian mafia, constituted "a 'system' that... contains and promotes the economic and political interests of a particular class... and does not arise and develop in the "vacuum" left by the State (in other words, when the State, its laws and functions are weak or absent) but rather "within" the State." Like Sciascia's mafia, Zampa's

camorra "is a parasitical bourgeoisie, a bourgeoisie that does not do anything, but merely exploits". It exploits and kills, as is apparent from the very start of the film. Zampa concedes no sense of dignity to this "honourable society", to the camorrista who boasts that he too is a "man of the law" and that it is simply that his law is less complicated and more direct. Zampa removes any sense of honour from these "men of honour", who are represented in terms of the squalor of their purely economic interests and their generally exploitative practices... Zampa launches an accusation against a system of power governed by a code of silence, which envelops all it does in a cloak of silence... The past that he depicts is viewed through a neorealist lens, because it is a brutal past made up of injustice and the abuse of power, which mirror that of the present; a past that should be narrated with realism, precision (also in terms of language) and respect... Zampa is not yet able to talk about contemporary Naples, as Francesco Rosi would do shortly thereafter in La sfida (1958) [co-written by Suso Cecchi d'Amico]; but he shows how, in 1952, you can use the past to advance a socially engaged commentary on the present. Alberto Pezzotta, Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2012

Perhaps the best screenplay I ever wrote is the one for Processo alla città. It is a really beautiful screenplay... Zampa is an underrated director. I think he played an important role. I have always admired his enthusiasm and had sympathy for the role he occupied in those years; I admired his ability to make our stories relevant, all the while often placing them within the context of entertaining comedies. He was a director whose style was less artistic than some of those who followed, but his strengths are indisputable.

Suso Cecchi d'Amico, in *Scrivere il cinema*, edited by Orio Caldiron and Matilde Hochkofler, Edizioni Dedalo, Bari 1988



Anna

ANNA Episodio di *Siamo donne*

Italia, 1953 Regia: Luchino Visconti

■ Sog.: Cesare Zavattini. Scen.: Suso Cecchi d'Amico, Cesare Zavattini. F.: Gábor Pogány. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Ugo Boettler. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Anna Magnani (se stessa). Prod.: Alfredo Guarini per Titanus-Film Costellazione
 ■ 35mm. D.: 17'. Bn. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Viggo

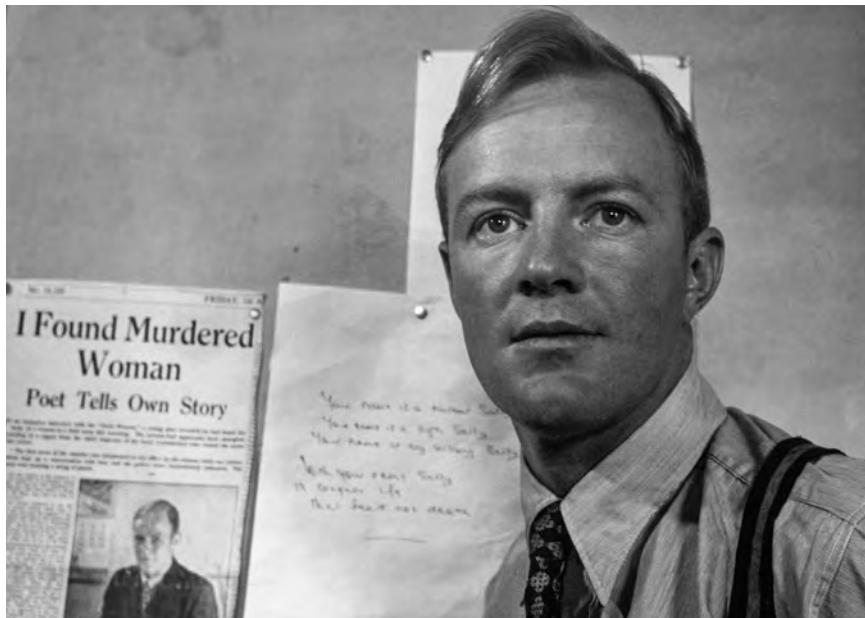
L'episodio era assolutamente vero. Conoscevamo Anna, e non c'era che l'imbarazzo della scelta. L'aneddoto lo

scegliemmo noi, lo conoscevamo, assieme a mille altri su di lei.

Suso Cecchi d'Amico, in *Scrivere il cinema*, a cura di Orio Caldiron e Matilde Hochkofler, Edizioni Dedalo, Bari 1988

Nulla fu più lontano dalle intenzioni di Zavattini – che aveva concepito il film come una serie di ritratti di donne famose viste fuori del mito, o meglio di autoritratti realizzati con una tecnica cinematografica che avrebbe dovuto anticipare il cosiddetto cinema-verità – dell'episodio di Visconti, che utilizzò la Magnani per comporre un piccolo saggio di recitazione a soggetto.

Lo spunto era un banale episodio, un aneddoto, della vita della Magnani, un alterco con un taxista, che metteva in moto una serie di reazioni impulsive, aggressive, proprie d'una donna di forte carattere come l'attrice romana pare che fosse. Poco interessava la storia in sé e poco anche il comportamento del personaggio autobiografico: ciò che costituiva il fulcro del racconto, e l'interesse che poteva aver suscitato in Visconti e suscitare nello spettatore, era la Magnani in quanto attrice, più che donna: era, in altre parole, il vedere la Magnani sullo schermo, in una sorta di happening cinematografico, tuttavia regolato impercettibilmente ma ri-



I vinti

gorosamente da un maestro della regia come Visconti.

Gianni Rondolino, Luchino Visconti, Utet, Torino 1981

The episode was completely true. We knew Anna, and there was no shortage of choice. So we chose an anecdote out of the thousands that we knew about her. Suso Cecchi d'Amico in Scrivere il cinema, edited by Orio Caldiron and Matilde Hochkofler, Edizioni Dedalo, Bari 1988

Zavattini had conceived the film as a series of portraits of famous women seen from outside the confines of myth; or better still, of self-portraits realised with a cinematic technique which would have anticipated so-called ciné-verité. However, nothing could be further removed from this intention than Visconti's episode, which used Magnani to create a short, fictionalised exercise in performance. The starting point was a banal episode, an anecdote, from Magnani's life – an altercation with a taxi driver that unleashed a series of impulsive and aggressive reactions characteristic of a woman with a strong character, such as

the Roman actress seemed to be. The story itself was of little interest, as was the behaviour of the autobiographical character. The crux of the story, which ignited Visconti's interest and eventually that of the spectator, was the idea of Magnani not as a woman but as an actress: it was, in other words, to see Magnani on the big screen, in a sort of cinematic happening, which was nonetheless guided, imperceptibly but rigorously, by a master of direction such as Visconti.

Gianni Rondolino, Luchino Visconti, Utet, Turin 1981

I VINTI - Episodio inglese

Italia-Francia, 1953

Regia: Michelangelo Antonioni

■ T. int.: *The Vanquished*. Sog.:

Michelangelo Antonioni, Suso Cecchi d'Amico, Diego Fabbri, Turi Vasile. Scen.: Suso Cecchi d'Amico, Michelangelo Antonioni, Giorgio Bassani. F.: Enzo Serafin. M.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Gianni Polidori, Roland Berthon. Mus.: Giovanni Fusco. Int.: Peter Reynolds (Aubrey Allan), Patrick Barr (Ken Watton), Fay

Compton (Mrs. Pinkerton), Eileen Moore (Sally). Prod.: Film Costellazione ■ DCP. D.: 36'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Minerva Pictures

Una delle cose che più amo tra quelle che ho fatto con Antonioni è l'episodio inglese dei *Vinti*. Stemmo in Inghilterra parecchio. Doveva essere un film di storie sui giovani rigorosamente vere. C'era Diego Fabbri che aveva tirato fuori che si potevano avere non so che aiuti dall'Onu. [...] Quando poi – prima che girassimo l'episodio italiano, che fu così cambiato che non si sa più che cos'è – uscì fuori che di quello che aveva detto Fabbri non era vero niente, ma non solo, che proprio perché erano rigorosamente riconoscibili i personaggi, il film non poteva uscire in Francia, per esempio. Perché è proibito, non ti puoi occupare di fatti giudiziari di minorenni, mentre noi avevamo lavorato su fatti veri. [...] È stato distribuito in Inghilterra solo per una cosa particolare, perché il nostro amico, personaggio di cui raccontavamo la storia nel film, fu condannato a morte... E allora, per legge, fu possibile presentarlo. L'episodio inglese resta bellissimo. Antonioni è talmente intelligente, preciso.

Suso Cecchi d'Amico, in *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da Ladri di biciclette a La grande guerra*, volume secondo, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2011

One of my favourites among the films I made with Antonioni is the English episode of I vinti. We spent a lot of time in England. The film was supposed to be a series of stories about young people, entirely based on real events. Diego Fabbri let it be known that we could get some sort of support from the United Nations... Later – before we shot the Italian episode, which was changed so much that it is no longer clear what the episode is supposed to be – it emerged that what Fabbri had told us was com-



Peccato che sia una canaglia

pletely untrue. Furthermore, because the characters were so recognisable, the film could not be released in France, for example, because you cannot deal with the legal travails of minors; it is against the law, and we had worked entirely with real events... It was only released in England because our friend, the character whose story we recounted in the film, was sentenced to death... And so, legally, we could release it. The English episode remains wonderful. Antonioni is so intelligent and precise.

Suso Cecchi d'Amico, in *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da Ladri di biciclette a La grande guerra, Vol. 2, edited by Franca Faldini and Goffredo Fofi, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2011*

PECCATO CHE SIA UNA CANAGLIA

Italia, 1955 Regia: Alessandro Blasetti

■ T. int.: *Too Bad She's Bad*. Sog.: dal racconto *Il fanatico* (1954) di Alberto Moravia. Scen.: Suso Cecchi d'Amico, Alessandro Continenza, Ennio Flaiano. F.: Aldo Giordani. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Mario Chiari. Mus.: Alessandro Cicognini. Int.: Marcello Mastroianni (Paolo), Sophia Loren (Lina), Vittorio De Sica (il padre di Lina), Umberto Melnati (Michele), Margherita Bagni (Elsa), Michael Simone (Totò), Giorgio Sanna (Peppino), Mario Scaccia (Carletto), Wanda Benedetti (Valeria). Prod.: Documento Film ■ DCP. D.: 95'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / Italian version with English subtitles ■ Da: Studio Cine per concessione di Compass Film

Alessandro Blasetti, grande regista la cui eclettica carriera copre mezzo secolo di cinema, offre a Loren il suo primo grande ruolo in un lungometraggio, subito dopo l'episodio dell'*Oro di Napoli*. Ed è ancora una volta un ruolo brillante, di donna volitiva e seducente capace di tener testa ai maschi. Ispirato a un racconto di Alberto Moravia, il film è una scorribanda sentimentale tipica del cosiddetto 'neorealismo rosa', in un'Italia popolare già avviata verso nuovi consumi. Sophia è una donna che con dei complici tenta di rubare l'auto di un ingenuo tassista. Lui la porta al commissariato, sedotto dal suo fascino, se la lascia sfuggire, ma poi si mette alla ricerca della 'banda'. «La bellezza non è davvero una condanna, è un dono del cielo, di cui occorre fare uso sagace; la protagonista di *Peccato*

che sia una canaglia, erede popolarasca delle avventuriere d'alto bordo di un tempo, sa benissimo amministrarsi e destreggiarsi fra gli uomini – anche se, intendiamoci, nessuno dei suoi trucchi imbrogli canagliate giunge mai a compromettere sul serio la purità del suo cuore” (Vittorio Spinazzola, *Cinema e pubblico*, Bompiani, Milano 1974). È anche il primo incontro di una coppia destinata a una grande fortuna nei decenni, quella con Marcello Mastroianni (che dal canto suo è qui alle prime armi come attore brillante). Ma non va dimenticato, come in molti titoli dell'epoca, uno straordinario Vittorio De Sica nei panni del padre della ragazza, ladro d'altri tempi.

Emiliano Morreale

Estate 1954

Caro Blasetti,

per studiare a fondo l'ambiente dei ladri tipo Stroppiani siamo finiti a Livorno, dove si comprano plaid rubati a poco prezzo. Ne abbiamo acquistato uno per te, quotandoci poche lire a testa, sicuri che nei mesi invernali, nel tuo castello di Fregene, un plaid può salvarti la vita.

Abbiamo quasi finito il lavoro. Tutto bene.

Suso Cecchi d'Amico
Sandro Continenza
Ennio Flaiano

Biglietto autografo dattiloscritto,
Archivio Alessandro Blasetti, Cineteca di Bologna

Alessandro Blasetti, a great director whose eclectic career spans half a century of cinema, gave Sophia Loren her first major role in a feature film, right after she appeared in an episode of the anthology film L'oro di Napoli. It was yet another brilliant role as a strong-willed and seductive woman capable of standing up to men. Inspired by an Alberto Moravia story, the film is a typical sentimental excursion into 'pink neorealism' set in a working-class Italy on its way towards new consumerism. With the

aid of accomplices, Loren tries to steal the car of a naive taxi driver. Seduced by her charm, the taxi driver takes her to the police station, but she gets away and he then sets out in search of her gang. "Beauty is not a curse, it is a gift from heaven, which must be used wisely; the protagonist of Peccato che sia una canaglia, the working-class successor of high-society fortune hunters of the past, knows how to manage and juggle men – even if, mind you, none of her cheating tricks ever seriously compromise her purity of heart." (Vittorio Spinazzola, Cinema e pubblico, Bompiani, Milan 1974). It was also the first encounter between a couple that would become wildly successful in the decades to come: Sophia Loren and Marcello Mastroianni (who appears here in his first comedy role). But we cannot forget, as in so many titles of the time, an extraordinary Vittorio De Sica in the role of the girl's father, an old-school thief.

Emiliano Morreale

Summer, 1954

Dear Blasetti,

In order to study properly the milieu of thieves like Stroppiani, we ended up in Livorno, where you can buy stolen tartan blankets very cheaply. We bought one for you, contributing just a few lire each, certain in the knowledge that such a blanket would be a lifesaver in the winter months in your castle in Fregene.

We have almost finished the work. Everything is good.

Suso Cecchi d'Amico
Sandro Continenza
Ennio Flaiano

Original typed note, Alessandro Blasetti
Archive, Cineteca di Bologna

NELLA CITTÀ L'INFERNO

Italia-Francia, 1958

Regia: Renato Castellani

■ Sog.: dal romanzo *Via delle Mantellate* (1953) di Isa Mari. Scen.: Suso Cecchi d'Amico, Renato Castellani. F.: Leonida

Barboni. M.: Jolanda Benvenuti. Scgf.: Ottavio Scotti. Mus.: Roman Vlad. Int.: Anna Magnani (Egle), Giulietta Masina (Lina), Cristina Gajoni (Marietta), Renato Salvatori (Piero), Saro Urzi (il maresciallo), Umberto Spadaro (il direttore del carcere), Alberto Sordi (Antonio 'Adone'), Anita Durante (Assunta). Prod.: Giuseppe Amato per Riama Film, Francinex ■ 35mm. D.: 105'. Bn. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC – Cineteca Nazionale per concessione di RTI Mediaset

Tratto da un romanzo-verità, *Via delle Mantellate* di Isa Mari, e basato su un'attenta documentazione della sceneggiatrice Suso Cecchi d'Amico, questo film costituisce una parentesi di crudo realismo nell'opera di Castellani, alle prese con una galleria di personaggi femminili in un carcere romano: Egle (Magnani), prostituta incallita; Lina (Masina), servetta spaurita accusata ingiustamente; Marietta (Gajoni), ragazzina già pentita e innamorata di un ragazzo che vede dalla finestra. Egle insegna a Lina come farsi furba, ma verrà a sua volta trasformata da Marietta. Uno scontro di stili di recitazione tra Giulietta Masina e un'Anna Magnani che spadroneggia ("arrivò con la voracità di un leone", disse Castellani), attorniate da attrici non professioniste, tra cui alcune autentiche ex detenute. La copia della Cineteca Nazionale, molto diversa da quella che circola in televisione e in Dvd, mostra il montaggio originale voluto dal regista, con alcune sequenze in più e un ordine delle scene, specie nella parte finale, molto differente.

Emiliano Morreale

Per fare *Nella città l'inferno* ho frequentato moltissimo i ladri, erano simpaticissimi, non erano mica quelli di oggi. E siccome allora quando facevamo le cose ci documentavamo – poi se non veniva abbastanza bene è colpa nostra – partii dall'autobiografia di una ladra che era stata in carcere e poi cominciai a vedere le carceri, a chiedere permessi, a cercare 'sti ladri. Ci sono



Nella città l'inferno

stata nelle carceri, ci ho vissuto proprio parecchio. Quei ladri furono gli ultimi professionisti e quando ci furono un paio di furti ad amici li chiamai in aiuto. In pochi minuti furono sistemati e si recuperò la refurtiva perché gli dicevi cosa era successo, come e in che quartiere e loro sapevano subito chi era stato perché riconoscevano la mano. [...] Quando poi li ho chiamati anni dopo per un furto, mi dissero: signora mia, abbiamo smesso, son tutti dilettanti, son tutti manovalanza, drogati o altro, non sappiamo più nulla del lavoro che fanno questi.

Suso Cecchi d'Amico, in *Scrivere il cinema. Suso Cecchi d'Amico*, a cura di Orio Caldiron e Matilde Hochkofler, Edizioni Dedalo, Bari 1988

Adapted from a non-fiction novel, Isa Mari's Via delle Mantellate, and based on screenwriter Suso Cecchi d'Amico's meticulous documentation, this film is Castellani's digression into raw realism. Here he contends with an ensemble of female characters in a Roman prison: Egle (Magnani), a hardened prostitute; Lina (Masina), a wrongly convicted, frightened maid; Marietta (Gaioni), a remorseful girl in love with a boy she sees from a window. Under Egle's direction, Lina wises up, but she is also transformed by Marietta. A clash between the acting styles of Giulietta Masina and a domineering Anna Magnani ("she came onto the film with the voracity of a lion", said Castellani), surrounded by amateur actresses, including actual ex-prisoners. The Cineteca Nazionale's copy, which is quite different from the one seen on television and DVD, contains the director's original cut with several additional sequences and a very different scene order, especially in the last part.

Emiliano Morreale

To make Nella città l'inferno, I spent a lot of time with thieves and they were very nice, nothing like the thieves of today. Back then we conducted a lot of research when preparing a film, so if it did not turn out well, then it was our own

fault. So, I began with the autobiography of a female thief who had been in prison; then I started to look at prisons, to ask for permission, to find these thieves. I visited prisons and spent a lot of time there. The thieves were the last real professionals and when some of my friends were later the victims of theft, I asked for their help. In a few minutes it was all sorted and they got their goods back; you told them what had happened, how it happened, and in what area and they immediately knew who did it, because they recognised the touch... Years later when I called them after a theft they said: "Lady, we've retired. They are all amateurs, unskilled workers, drug addicts and the like. We don't know anything any more about the jobs they pull."

Suso Cecchi d'Amico, in *Scrivere il cinema. Suso Cecchi d'Amico*, edited by Orio Caldiron and Matilde Hochkofler, Edizioni Dedalo, Bari 1988

LA CONTESSA AZZURRA

Italia, 1960 Regia: Claudio Gora

■ Sog.: Alberto De Rossi. Scen.: Suso Cecchi d'Amico, Claudio Gora, Luigi Bazzoni. F.: Gábor Pogány. M.: Eraldo Da Roma. Scgf.: Aldo Tomassini. Mus.: Gino Negri. Int.: Amedeo Nazzari (Salvatore Acierno), Elly Davis [Eliana Merolla] (Teresa Curcio), Zsa Zsa Gabor (Loreley), Paolo Stoppa (Peppino Razzi), Irene Tunc (Jeanne d'Argent), Franca Marzi (donna Carmela), Mario Passante (don Ciccio), Pastor Serrado (Luigi), Angela Luce (donna Zenobia), Nicla Di Bruno (donna Serena). Prod.: Achille Lauro per Partenope Cinematografica ■ DCP. D.: 105'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Surf Film

È forte la tentazione retrospettiva di leggere *La contessa azzurra* non solo come film nostalgico di un'epoca (il café chantant e il cinema muto), ma anche come autoritratto del regista. Amedeo Nazzari, showman di grandi ambizioni, autore e artista dentro un

contenitore di spettacolo popolare, inventore del *travelling* e gran seduttore, è il regista che Gora avrebbe voluto essere. Alle prese con una situazione produttiva a dir poco avventurosa (vechicle per la fiamma dell'occasionale produttore Achille Lauro, Eliana Merolla, che intese l'intera operazione come una specie di cadeau per sé), Gora ne tira fuori un film sorprendente, evitando astutamente l'inerzia della protagonista (magistrale come ne oscura il volto nella scena finale, facendo entrare il treno in galleria...) e concentrandosi su una ricostruzione d'epoca. *La contessa azzurra*, oltre che un prezioso regesto dello spettacolo borghese di inizio secolo, è l'epilogo dei colorati film a episodi sul varietà che trionfavano nel decennio precedente, da *Canzoni di mezzo secolo* (1952) a *Gran varietà* (1954) di Domenico Paolella. Immerso in un unico flashback col flou di Gábor Pogány, è il più bell'omaggio al cinema italiano (anzi napoletano) delle origini, il nostro *Silence est d'or* o il nostro *French Cancan* (come scrisse Filippo Sacchi, che lo preferiva al film di Jean Renoir). Ma per un beffardo destino l'inizio e la fine del film, col cantiere che sventra il centro storico di Napoli, non possono non ricordare allo spettatore *Le mani sulla città* di Francesco Rosi, che tre anni dopo racconterà il volto oscuro della Napoli laurina.

Emiliano Morreale, *Il cinema di Claudio Gora*, Rubettino, Soveria Mannelli 2013

La contessa azzurra fu un'avventura. [...] Quello che io cercai di fare, siccome il film era ambientato in un'epoca che conosco abbastanza bene, fu di dare a Gora delle opportunità, delle scuse per fare dei pezzetti di cinema, per girare dei pezzi dove si vedeva che era un regista che sapeva fare il suo mestiere. Ed è vero, ci sono due tre pezzi nel film che sono bellissimi. Per l'ambiente del café chantant non doveti faticare, c'è tanto materiale: i testi delle canzonette, tante memorie, quelle di Maldacea, di tanti...



La contessa azzurra

Suso Cecchi d'Amico, in *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da Ladri di biciclette a La grande guerra*, volume secondo, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2011

It is a strong temptation to retrospectively read La contessa azzurra not just as a nostalgic film about a particular era (that of the café chantant and silent cinema) but also as a self-portrait by the director. Amedeo Nazzari, a showman with big ambitions, an author and artist working in the context of popular show-business, an inventor of travelling shots, and a great seducer, is the director that Gora would have liked to be. Facing a production that was, to say the least, risky (a vehicle for Eliana Merolla, the romantic flame of occasional producer Achille Lauro, who viewed the whole undertaking as a present for her), Gora produced an amazing film, cleverly sidestepping the character's inertia (masterfully obscuring her face in the final scene, making the train enter the tunnel...) and concentrating instead on a recreation of the period. As well as a precious record of the world of middle-class show-business at the turn of the century, La contessa azzurra also constitutes the culmination of those colourful, episodic

films based on variety shows that were so successful during the previous decade, from Canzoni di mezzo secolo (1952) to Gran varietà (1954), both by Domenico Paolella. Immersed in a single flashback by Gábor Pogány's soft-focus cinematography, it is the most beautiful homage to the Italian (or rather Neapolitan) cinema of the early years, our own Silence est d'or or French Cancan (as Filippo Sacchi wrote, championing it over Jean Renoir's film). But the vagaries of fate mean that the opening and closing sequences of the film, in which a building site hollows out the historical centre of Naples, cannot fail to bring to mind Francesco Rosi's Le mani sulla città (The Hands over the City), which three years later would recount the darker side of Lauro's Naples. Emiliano Morreale, Il cinema di Claudio Gora, Rubettino, Soveria Mannelli 2013

La contessa azzurra was a real adventure... Since the film was set during a period with which I was very familiar, I tried to give Gora an opportunity, an excuse, to make little bits of cinema, to shoot sequences in which it was clear that he was a director who knew how to do his job. And it is true, there are two or three wonderful sequences in the film. I

didn't have to work too hard to create the setting of the café-chantant as there was plenty of material available: the lyrics of folk songs and the many recollections of Maldacea and many others...

Suso Cecchi d'Amico, in L'avventurosa storia del cinema italiano. Da Ladri di biciclette a La grande guerra, Vol. 2, edited by Franca Faldini and Goffredo Fofi, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2011

RISATE DI GIOIA

Italia, 1960 Regia: Mario Monicelli

Vedi p. / See p. 330

IL LAVORO Episodio di Boccaccio '70

Italia-Francia, 1962

Regia: Luchino Visconti

■ Sog.: dal racconto *Au bord du lit* (1883) di Guy de Maupassant. Scen.: Suso Cecchi d'Amico, Luchino Visconti. F.: Giuseppe Rotunno. M.: Mario Serandrei. Scgf.: Mario Garbuglia. Mus.: Nino Rota. Int.: Romy Schneider (Pupe), Tomas Milian (conte Ottavio), Romolo Valli (avvocato Zacchi), Paolo Stoppa (avvocato Alcamo). Prod.: Carlo Ponti, Tonino Cervi per Cineriz, Concordia Compagnia Cinematografica, Francinex, Gray-Film ■ DCP. D.: 55'. Col. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Surf Film ■ Restaurato nel 2014 da CSC - Cineteca Nazionale presso il laboratorio Cinecittà Deluxe con il sostegno di Dolce & Gabbana, a partire dal negativo originale messo a disposizione da Surf Film e Video 2/Rti / *Restored in 2014 by CSC - Cineteca Nazionale at the Cinecittà Deluxe laboratory with funding provided by Dolce & Gabbana, from the original negative print provided by Surf Film and Video 2/Rti*

Caro di Carlo,
come lei sa i produttori lasciarono gli



Sul set di *Il lavoro*

autori completamente liberi di scegliere i soggetti dei loro 'episodi' e nessuno sapeva che cosa aveva in mente l'altro. Per me non poteva darsi situazione peggiore.

Per fortuna venni a sapere l'argomento scelto da Monicelli per il suo *sketch* (alla cui sceneggiatura ho poi collaborato) e mi venne in mente di suggerire a Visconti una interpretazione moderna di un racconto di Maupassant, *Au bord du lit*, perché mi sembrò che le storie delle due coppie milanesi, quella cioè degli operai di Monicelli e quella dei nobili di Visconti, potessero stare molto bene insieme, o meglio a contrasto.

Tutto qui. Almeno per quanto riguarda la 'nascita' dello *sketch* di Visconti.

Quanto alla sceneggiatura c'è stato prima un brillante dialogo scritto da Roussin. Ma se è vero, come le ho detto, che lo spunto dello *sketch* lo avevamo rubato da un racconto di Maupassant, l'intenzione di Visconti e mia era quella di servirci della situazione dei personaggi di Maupassant per fare la satira di due personaggi di un ambiente italiano ben preciso. Per questo abbiamo scritto una nuova versione, che è quella che Visconti ha realizzato e che ora le mando.

Suso Cecchi d'Amico

Boccaccio '70 di De Sica, Fellini, Monicelli, Visconti, a cura di Carlo di Carlo e Gaio Fratini, Cappelli, Bologna 1962

Dear di Carlo,

As you know, the producers gave the filmmakers free rein to choose the subject of their individual "episode" and nobody knew what the others had in mind. For my part, I could not imagine a worse situation.

Fortunately, I became aware of the topic Monicelli had selected for his sketch (since I collaborated on the screenplay) and so I had the idea of suggesting to Visconti a modern interpretation of one of Maupassant's stories, Au bord du lit, because I thought that the stories of these two Milanese couples – Monicelli's workers and Visconti's aristocrats – would work well together, or better would create an effective contrast.

And that is it – at least in terms of the "birth" of Visconti's sketch.



Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano

As for the screenplay, there was first of all a brilliant dialogue written by Roussin. If it is true, as I have already noted, that we stole the starting point for the sketch from a story by Maupassant, Visconti's and my intention was to make use of the situation faced by Maupassant's characters to satirise two characters in a very specific Italian setting. For this reason, we wrote a brand new version, which is the one that Visconti then filmed and which I am sending you now.

Suso Cecchi d'Amico

Boccaccio '70 di De Sica, Fellini, Monicelli, Visconti, edited by Carlo di Carlo and Gaio Fratini, Cappelli, Bologna 1962

INFANZIA, VOCAZIONE E PRIME ESPERIENZE DI GIACOMO CASANOVA VENEZIANO

Italia, 1969 Regia: Luigi Comencini

■ Sog.: da *Le memorie* (1825) di Giacomo Casanova. Scen.: Suso Cecchi d'Amico, Luigi Comencini. F.: Ajace Parolin. M.: Nino Baragli. Scgf.: Piero Gherardi. Mus.: Fiorenzo Carpi. Int.: Leonard Whiting (Casanova), Claudio De Kunert (Casanova bambino), Maria Grazia Buccella (Zanetta), Senta Berger (Giulietta Cavamacchia, detta Mille scudi), Lionel Stander (Don Tosello), Tina Aumont (Marcella), Cristina Comencini (Angela), Mario Peron (padre di Casanova), Raoul Grassilli (Don Gozzi), Wilfrid Brambell (Malipiero). Prod.: Ugo Santalucia per

Mega Film ■ 35mm. D.: 123'. Col. Versione italiana / *Italian version* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Compass Film

Questa delle memorie è per me un'idea fissa. [...] Mentre si lavorava con Comencini di poca lena [su un altro progetto, *Notti e nebbie* di Carlo Castellaneta], era uscito, mi pare, l'ultimo dei volumi delle memorie di Casanova nell'edizione francese e parlavamo sempre di questo perché anche lui ha la passione di queste letture. Allora andammo dal produttore Santalucia e gli dicemmo: senti un po' fai fare questo romanzo a qualcun altro e ci fai fare questa cosa qui. *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano* è nato così.

Suso Cecchi d'Amico, in *Scrivere il cinema*, a cura di Orio Caldiron e Matilde Hochkofler, Edizioni Dedalo, Bari 1988

Realizzando *Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano*, ho voluto fare un film in costume che fosse interamente ed esclusivamente consacrato agli usi e costumi di un'epoca. Avrei potuto intitolarlo anche, parafrasando il titolo di una celebre collana francese, "La vita all'epoca di Casanova bambino". È un film in costume che vuole essere il contrario di un film storico, di quei film in cui si parla, in genere in modo approssimativo e convenzionale, di fatti celebri e dei grandi personaggi che la storia ci ha lasciato. Non mi riproponevo di raccontare i problemi sessuali di un ragazzo o la vocazione erotica di un adolescente: nel titolo per "vocazione" intendo quella religiosa, e per "prime esperienze" il contatto di un adolescente povero, destinato alla carriera ecclesiastica, con la società del suo tempo. [...]

Perché ho scelto il Casanova bambino e non il Casanova adulto? Suso Cecchi d'Amico e io abbiamo scelto per la nostra sceneggiatura i primi cinque capitoli, del resto molto belli, dei *Mémoires*, che raccontano la vita a Venezia, a Padova e poi ancora a Venezia del piccolo Giacomo Casanova, dagli otto ai diciotto anni. In queste poche pagine si racconta come il piccolo Casanova, povero e cagionevole di salute, destinato alla carriera ecclesiastica, diventi in qualche anno un perfetto libertino. Casanova prende coscienza del fatto che nella società in cui vive non c'è altra scelta, per un uomo povero e ordinario, che quella dell'alcova, per la quale lui è solidamente dotato. La trasformazione del personaggio, il suo passaggio dall'infanzia all'età adulta, dalla condizione marginale alle numerose avventure galanti, mette in luce meccanismi della società che il film vuole illustrare con grande durezza.

Luigi Comencini, in Simon Mizrahi, *La Vie quotidienne d'un jeune vénitien, nommé Casanova*, "Magazine Littéraire", n. 100, maggio 1975

This idea of the memoirs became an obsession of mine... While working alongside Comencini with little enthusiasm [on another project, Carlo Castellaneta's Notti e nebbie], the final volume of the French edition of Casanova's memoirs was published, I believe, and we could talk of nothing else because he was also passionate about this subject. So, we went to the producer Santalucia and said: "Listen, let us adapt this book and get someone else to do the other project." This is how Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano was born.

Suso Cecchi d'Amico, in *Scrivere il cinema*, edited by Orio Caldiron and Matilde Hochkofler, Edizioni Dedalo, Bari 1988

In making Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano, I wanted to produce a costume film totally and exclusively dedicated to the practices and customs of the times. I could have paraphrased the title of a famous French series and called it "Everyday life during the period of Casanova's youth". It is a costume film that aspires to be the very opposite of the historical film, which talks, usually in a generic and conventional way, about the celebrated people and events that history has handed down to us. I did not want to recount the sexual problems of a young man or the erotic vocation of an adolescent; the "vocation" of the title was meant to be a religious one, while the "first experiences" referred to the encounter between a poor young man destined for an ecclesiastical career and the society of the time...

Why did I choose to focus on Casanova as a child and not as an adult? For the screenplay, Suso Cecchi d'Amico and I selected the first five chapters, which are very beautiful, of his Mémoires; they describe young Giacomo Casanova's life

between the ages of eight and 18, in Venice, Padova and then Venice once more. These few pages recount how the young Casanova, who was poor, sickly and destined for an ecclesiastical career, became a perfect libertine in the course of a few short years. Casanova realised that in the society in which he lived, there was no other choice for an ordinary, impoverished man than that of the bedroom, for which he was well-equipped. The character's transformation, his passage from childhood to adulthood and from a position on the margins to numerous gallant adventures, reveals the mechanisms of society, which we hoped the film would starkly illustrate.

Luigi Comencini, in Simon Mizrahi, *La Vie quotidienne d'un jeune vénitien, nommé Casanova*, "Magazine Littéraire", n. 100, May 1975

SPERIAMO CHE SIA FEMMINA

Italia, 1986 Regia: Mario Monicelli

■ Sog.: Tullio Pinelli. Scen.: Mario Monicelli, Suso Cecchi d'Amico, Tullio Pinelli, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi. F.: Camillo Bazzoni. M.: Ruggero Mastroianni. Scgf.: Enrico Fiorentini. Mus.: Nicola Piovani. Int.: Liv Ullmann (Elena), Catherine Deneuve (Claude), Philippe Noiret (Leonardo), Giuliana De Sio (Franca), Stefania Sandrelli (Lolli), Bernard Blier (lo zio), Giuliano Gemma (Nardoni), Athina Cenci (Fosca), Paolo Hendel (Giovannini), Lucrezia Lante Della Rovere (Malvina). Prod.: Giovanni Di Clemente per Clemi Cinematografica, Producteurs Associés

■ DCP. D.: 120'. Col. Versione italiana / Italian version ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Minerva Pictures

Dal punto di vista creativo, è la rivincita della terza età. Si sono messi in cinque a scrivere *Speriamo che sia femmina*, partendo da un soggetto del torinese Tullio Pinelli. Pur cercando di non essere indiscreti perché tra loro

c'è una donna (Suso Cecchi d'Amico, quarant'anni di cinema), sembra lecito informare che la loro età media è più vicina ai settanta che ai sessanta anni. È come se – stanchi, irritati di sentir dire che il cinema italiano è in crisi d'idee; che la vecchia generazione è spompata, esaurita, finita; che bisogna far largo ai giovani – si fossero detti: ora vi facciamo vedere noi, l'antico valor non è ancor morto.

Il risultato si chiama *Speriamo che sia femmina*: non è soltanto una commedia di grande piacevolezza e di forte spessore, in sagace oscillazione tra leggerezza e gravità, tra svago e riflessione, ma il più bel film femminista degli ultimi anni. Dirò di più, e non soltanto per gusto di paradosso: pur essendo per cornice, ambientazione e un certo agro, sarcastico umore una commedia inconfondibilmente toscana, non sembra nemmeno un film italiano. Circola un'aria, più che francese, nordica in questo film sul declino di una famiglia patrizia del latifondo toscano che fa capo a un casale e a un'azienda agricola in provincia di Grosseto.

Tutto il film meriterebbe di essere analizzato scena per scena per la ricchezza della tessitura narrativa, l'impatto e la varietà dei temi drammatici, umoristici e grotteschi, la splendida galleria di ritratti femminili, la vivacità del controcanto comico (lo zio svanito, il glottologo in caccia di canti popolari) e il modo con cui sviluppa dall'interno, senza forzature ideologiche, il discorso sull'assenza, la debolezza, l'egoismo dei maschi. [...] *Speriamo che sia femmina* è un grande film borghese, è un'opera che arricchisce il povero panorama del cinema italiano negli anni Ottanta.

Morando Morandini, "Il Giorno", 9 febbraio 1987

From the perspective of its creation, it marks the revenge of old age. Five of them got together to write Speriamo che sia femmina on the back of a story outline by the Turinese Tullio Pinelli. At the risk of being indiscreet – because one of



Speriamo che sia femmina

them is a woman (Suso Cecchi d'Amico, who has 40 years of film experience) – it seems fair to note that their average age is closer to 70 than 60. It is as if – tired and irritated by always hearing that Italian cinema is going through a crisis of ideas and that the older generation is worn out, used up, finished and that they should make space for younger voices – they said: we will show you, the old values are not yet dead.

The result is titled Speriamo che sia femmina. It is not only a very enjoyable and substantial comedy, which masterfully swings between lightness and seriousness, diversion and reflection, but also the best feminist film of recent years. And I will go further still, and not only out of a desire for paradox: despite its frame, setting and a certain bitter, sarcastic humour typical of Tuscany, it does not even seem like an Italian film. There is something not so much French as Nordic in this film on the decline of an aristocratic family, which presides over a Tuscan estate dominated by a farmhouse and an agricultural firm in the province of Grosseto.

The whole film deserves to be analysed scene by scene for the richness of its narrative development, its combination of a range of dramatic, humorous and grotesque themes, its splendid gallery of female characters and their lively, comic foils (the absent-minded uncle, the glottologist in search of folk melodies), and the way in which it organically constructs a discourse around absence, weakness and the egotism of men, without recourse to a rigid ideological framework... Speriamo che sia femmina is a great bourgeois film, a work that enriches the impoverished panorama of Italian cinema in the 1980s.

Morando Morandini, "Il Giorno", 9 February 1987

ATTRAVERSO LA NEBBIA: POWELL PRIMA DI PRESSBURGER

Through the Fogbelt: Powell Before Pressburger

Programma a cura di / Programme curated by **James Bell**
con la collaborazione di / in collaboration with **Ian Christie** e **Thelma Schoonmaker**

Michael Powell era solito dire scherzosamente che la sua reputazione non sarebbe sopravvissuta al ritrovamento di altri film realizzati prima del suo incontro con Emeric Pressburger. Per la grande retrospettiva organizzata nel 1978 dal BFI, che diede il via alla rivalutazione dei due registi allora dimenticati, erano disponibili solo sei dei ventitré film girati da Powell tra il 1931 e il 1936. Oggi è chiaro che Powell non aveva di che preoccuparsi, perché i ritrovamenti successivi gettano una luce preziosa non solo sulla formazione di un giovane e ambizioso regista, ma anche sul decennio che vide la rinascita del cinema britannico.

Il trampolino di lancio fu la nuova legislazione sul cinema del Regno Unito, che coincise con l'avvento del sonoro alla fine degli anni Venti. Altri paesi europei erano stati costretti a proteggere la produzione nazionale, dato lo strapotere degli studios americani nel primo dopoguerra. Nel caso della Gran Bretagna l'asticella fu pericolosamente abbassata: bastavano requisiti minimi per qualificarsi come "quota", e ciò diede origine allo scandalo dei mediocri *quota quickies*, girati e distribuiti solo per mantenere l'egemonia dei film americani.

Ma in questo modo si creò anche una scuola per giovani aspiranti registi come Powell, che dal Sud della Francia era appena tornato in un'Inghilterra nebbiosa e ancora attanagliata dalla Depressione. Agli Studios de la Victorine, vicino a Nizza, Powell si era giovato di uno straordinario apprendistato con Rex Ingram, leggenda della Hollywood degli albori che ora risiedeva in Europa. Tornato in Inghilterra, mosse i primi passi collaborando con un giovane produttore indipendente americano, Jerry Jackson, che presto si assicurò il sostegno della storica società Gaumont-British.

Powell cominciò così ad ambientarsi e imparò a lavorare con gli attori, come il comico Jerry Verno – che fu protagonista di due dei suoi primi film sopravvissuti, *Hotel Splendide* e *His Lordship*, e sarebbe riapparso in *Scarpette rosse* –, l'autorevole Leslie Banks e altri talenti emergenti quali Googie Withers e John Laurie. Un altro incontro fondamentale fu quello con l'*émigré* tedesco Alfred Junge, che avrebbe creato le scenografie di molti capolavori di Powell e Pressburger. Esuli e stranieri di passaggio infusero nuova linfa nelle produzioni inglesi degli anni Trenta, e fu grazie a un produttore americano controcorrente, Joe Rock, che Powell poté girare *The Edge of the World*, con il quale si fece notare dal cosmopolita Alexander Korda.

Korda non solo mise a lavorare insieme due registi alle prime armi, ma con *Il ladro di Bagdad* diede a Powell un assaggio della cinematografia a colori e su vasta scala. Prima di arrivare ai capolavori della Archers c'è però ancora molto da apprezzare: Powell si dimostrò abile nel gestire un materiale di partenza spesso banale, come dimostra questa selezione che, accanto a 35mm d'archivio, presenta in anteprima quattro copie recentemente rimasterizzate nell'ambito del progetto del BFI volto a restaurare tutti i tredici film sopravvissuti risalenti agli anni di apprendistato di Powell.

Ian Christie e James Bell

Michael Powell used to complain wryly that his reputation couldn't survive the discovery of any more films from before he met Emeric Pressburger. Only 6 of the 23 films he made between 1931-1936 were available to show in the BFI's major 1978 retrospective that began a reevaluation of these then-neglected filmmakers. Today, it's clear that Powell needn't have worried, for as more films have been discovered, they shed valuable light, not only on an ambitious young director's education, but also on the decade when British cinema was being reconstructed.

The springboard was Britain's new film legislation, which coincided with the arrival of sound at the end of the 1920s. Other European countries had been forced to protect national production, as American studios dominated their markets after World War One. In Britain's case, the bar was set dangerously low, requiring a bare minimum to qualify as "Quota", which gave rise to the scandal of mediocre "quota quickies", made and distributed only to support American features' continuing dominance.

But these also created an academy for aspiring young filmmakers such as Powell, newly returned from the South of France to a foggy England still gripped by the Depression. At the Victorine studio near Nice, Powell had enjoyed an extraordinary apprenticeship with Rex Ingram, an early Hollywood legend now based in Europe. Back in England, he had to create his own luck, joining forces with a young American independent, Jerry Jackson, who soon secured backing from the long-established Gaumont-British company.

Powell began to find his feet, learning how to work with actors, such as the comedian Jerry Verno, star of two of his earliest surviving films, Hotel Splendide and His Lordship, who would reappear in The Red Shoes; the authoritative Leslie Banks, and other fledgling talents, such as Googie Withers and John Laurie. Another crucial encounter was with the German émigré Alfred Junge, later to design many of the greatest Powell-Pressburger collaborations. Immigrants and visitors were breathing new life into English production of the 1930s, and it was an American maverick, Joe Rock, who enabled Powell to make The Edge of the World, which brought him to the attention of the cosmopolitan Alexander Korda.

Korda would not only team two beginners in his stable, but gave Powell a taste of working in colour and on a grand scale with The Thief of Bagdad. But before we reach the Archers' masterpieces, there is much to savour in Powell's handling of often mundane material in this selection, which alongside archive 35mm prints, premieres four new remasters from the BFI's project to restore all 13 extant films from Powell's 'prentice years.

Ian Christie and James Bell

**RIVIERA REVELS -
TRAVELAUGH NO. 6:
COLD FEATS
RIVIERA REVELS -
TRAVELAUGH NO. 10:
FAUNY BUSINESS**

Francia-USA, 1927

Regia: Harry Lachman

■ F.: Gaetano Ventimiglia, Marcel Lucien.

Int.: Michael Powell, Madeleine Guitty,
John Tudor, Gerald Fielding, Georges
Térof, Hentiette Terof, Marie Anie, Francis
Mylio. Prod.: Harry Lachman Production

■ DCP. D.: no. 6: 7'; no. 10: 9'. Bn.

Didascalie inglesi / *English intertitles*

■ Da: BFI National Archive ■ Rimasterizzato
in 4K nel 2023 da BFI National Archive
presso il laboratorio Dragon Digital, a
partire da un nitrato positivo 35mm /
*Remastered in 4K in 2023 by BFI National
Archive at Dragon Digital laboratory, from
a 35mm positive nitrate*

“Suo padre possiede un albergo a Cap-Ferrat e lui è un appassionato di cinema. Rex dice che può restare, dategli qualcosa da fare”. “Lui” era il giovane Michael Powell, “Rex” era Rex Ingram, il regista di Hollywood, e l'autore della nota era l'artista, passato al cinema, Harry Lachman, fotografo di scena della società. Il mondo della Costa Azzurra anni Venti aveva raggiunto il suo apice, e Powell era lì. Durante le riprese del *Giardino di Allah* della MGM, Lachman, desideroso di imparare il mestiere di regista e di crearsi agganci a Londra, girò una serie di diari di viaggio comici che dovevano essere distribuiti da Ideal Films e mostravano le bellezze della Costa Azzurra attraverso la messa in scena di un viaggio in carrozza, da Cannes a Mentone, di un eterogeneo gruppo di turisti, tutti interpretati da attori della scuderia Ingram: una ricca vedova di mezz'età, un (finto) sceicco che mira ai suoi soldi, due amanti, una persona di bassa statura, un vicario e il ventiduenne Michael nei panni di Cicero Simp, “naturalista e impiastro”, un inglese incline agli infortuni



Riviera Revels

che sfoggia un casco coloniale e un retino per farfalle. Powell non usò controfigure ed ebbe anche l'occasione di dirigere alcune scene che rivelano precoci segni di talento.

In *Cold Feats*, il primo di questi due *Travels*, Powell movimentava l'azione mentre i turisti visitano il borgo medievale di Tourette e la cima di Peïra-Cava nelle Alpi Marittime. Ci sono alcune situazioni comiche abilmente costruite, cui Powell si presta con entusiasmo mentre il suo Cicero Simp finisce sepolto sotto la neve. Nel secondo, *Fauny Business*, l'allegria comitiva visita Saint-Paul-de-Vence e La Colombe d'Or, albergo celebre per la sua clientela di artisti; oltre a Francis Scott Fitzgerald e Zelda vi fece tappa anche Isadora Duncan, poco prima di morire a Nizza in un assurdo incidente. Forse il suo stile di danza a corpo libero di matrice greca ispirò la sequenza onirica in cui Cicero sogna di essere un fauno circondato da ninfe danzanti (istruite da Margaret Morris) in un bosco arcadico? Questi due ottimi film da due rulli, per

quanto bizzarri, permisero a Lachman – e a Powell – di entrare nell'industria cinematografica britannica. Il resto, come si suol dire, è storia.

Bryony Dixon

“His father owns a hotel at Cap-Ferrat and he's a film fan. Rex says he can stick around, give him something to do.” “He” was young Michael Powell, “Rex” was Rex Ingram, the Hollywood director, and the writer of the note was artist-turned-filmmaker Harry Lachman, the company's stills photographer. It was the height of the 1920s Riviera scene and Powell was in. While they worked on MGM's The Garden of Allah, Lachman, looking to teach himself directing and foster connections in London, made a series of comic travelogues to be distributed by Ideal Films, showing the attractions of the Riviera in a dramatised journey, from Cannes to Menton, by a motley group of tourists in a charabanc. It featured actors from Ingram's company playing a rich middle-aged widow, a (fake) Sheik after her money, two lovers, a little person, a vicar and 22-year old Michael as Cicero Simp “naturalist and



Hotel Splendide

nuisance”, an accident-prone Brit in a pith helmet and sporting a butterfly net. Powell did his own stunts and even got to direct some scenes, which demonstrated early signs of talent.

In *Cold Feats*, the first of these two Travelaughts, the young Powell is the dynamic centre as the tourists visit the mediaeval hilltop village of Tourette and the peak of Peira-Cava in the Alpes Maritimes. There’s some cleverly done comic business, with Powell a very game participant as his Cicero Simp gets buried in snow. The second, *Fauny Business*, sees our party visiting St Paul de Vence and La Colombe d’Or, an auberge famed for

its artistic clientele; Francis Scott Fitzgerald and Zelda and Isadora Duncan stayed there that season, just before she died in a freak accident in Nice. Perhaps her free-flowing Grecian dance style inspired the dream sequence in which Powell’s Cicero dreams he is a Faun with (Margaret Morris-trained) nymphs dancing in an Arcadian wood? These well-produced little two-reelers, odd as they are, gained entry to the British film industry for Lachman, and Powell with him. The rest, as they say, is history.

Bryony Dixon

HOTEL SPLENDIDE

Regno Unito, 1932

Regia: Michael Powell

■ Sog.: da un racconto originale di Philip MacDonald. Scen.: Ralph Smart. F.: Geoffrey Faithful, Arthur Grant. M.: A. Seabourne. Scgf.: Charles Saunders. Int.: Jerry Verno (Jerry Mason), Anthony Holles (Mrs. Le Grange/Saunders), Edgar Norfolk (Mr. Charlie Miller), Philip Morant (Mr. Meek), Sybil Groves (Mrs. Harkness), Vera Sherbourne (Joyce Dacre), Paddy Browne (Miss Meek), Michael Powell (Marconi). Prod.: Jerry Jackson per Ideal Films ■ DCP. D.: 53'. Bn. Versione inglese /

English version ■ Da: BFI National Archive
■ Rimasterizzato in 4K nel 2023 da BFI National Archive presso i laboratori Silver Salt Restoration e del BFI, a partire dal negativo camera 35mm e dal sonoro originale nitrato con il sostegno di Matt Spick e del Charles Skey Charitable Trust / Remastered in 4K in 2023 by BFI National Archive at Silver Salt Restoration and BFI laboratories, from the 35mm nitrate camera negative and the original nitrate soundtrack. Remastering supported by Matt Spick and the Charles Skey Charitable Trust

Seppur realizzato solo un anno dopo il suo esordio alla regia, *Two Crowded Hours*, *Hotel Splendide* era già il sesto film di Powell, tale era il ritmo della sua prima produzione. Girato in due settimane nei Nettlefold Studios del Surrey, nonostante gli evidenti limiti di budget dimostra quanto Powell fosse già desideroso di infondere la sua idea di cinema in materiali di partenza altrimenti convenzionali.

A capitanare il cast c'è Jerry Verno, popolare attore del music-hall che divenne una presenza abituale nei film britannici degli anni Trenta, prestando il suo vispo personaggio a quattro dei primi film di Powell (avrebbe anche interpretato un piccolo ruolo in *Scarpetta rossa*). Con la sua aria da uomo comune, Verno è un precursore di star inglesi come George Formby e Norman Wisdom. Qui lo troviamo nei classici panni di un impiegato frustrato che eredita l'Hotel Splendide, nella città fittizia di Speymouth-on-Sea, e al posto di un palazzo sontuoso trova un alberghetto malandato, rivelazione orchestrata da Powell con una dissolvenza che già dimostra l'originalità delle sue scelte visive.

La trama è imperniata su alcuni espedienti tipici di Philip MacDonald (che aveva sceneggiato anche i quattro film precedenti di Powell): una collana di perle rubata tempo prima dal gangster Gentleman Charlie risulta essere sepolta nella proprietà. Charlie viene a cercarla, inseguito dal rivale

Pussy Saunders. Tra gli scagnozzi di quest'ultimo c'è un volto familiare: è Powell nei panni di Marconi, la spia della gang.

Si è tentati di ravvisare elementi autobiografici (anche Powell, in fin dei conti, aveva lasciato un impiego in banca per lavorare in un albergo, e nelle aspettative infrante di Verno si potrebbe leggere un'allegoria delle esperienze di Powell nel mondo del cinema), ma non conosciamo l'opinione del regista in merito. Nella scena culminante, priva di dialoghi, c'è però un dettaglio curioso: Powell usa come sottofondo la *Marcia funebre per una marionetta* di Charles Gounod, divenuta poi celebre come tema musicale dell'*Alfred Hitchcock Presents*.

James Bell

Although made only a year after his directorial debut Two Crowded Hours, Hotel Splendide was already Powell's sixth film, such was the breathless pace of his early output. Shot over two weeks at Nettlefold Studios in Surrey, the constraints on its production are clear, but it demonstrates how eager he already was to inject his cinematic ideas into otherwise routine material.

Topping the cast is Jerry Verno, a popular figure on music-hall stages who became a regular in British films in the 1930s, bringing his chipper persona to four of Powell's early films (he would also have a small part in The Red Shoes). Verno's everyman appeal marks him as a forerunner of such English stars as George Formby and Norman Wisdom, and he's on typical form here as a frustrated clerk whose break comes when he inherits the Hotel Splendide in the fictional town of Speymouth-on-Sea. Anticipating palatial grandeur, he instead finds a shabby little fleapit – a reveal realised by Powell with a dissolve that shows early evidence of his visual inventiveness.

The plot hinges on the sort of manoeuvres often favoured by writer Philip MacDonald (who had also written Powell's previous four films), as a pearl necklace once stolen by gangster Gentle-

man Charlie turns out to be buried in the grounds of the hotel. Charlie comes looking for it, trailed by his criminal rival Pussy Saunders, one of whose gang members is particularly familiar – that's Powell himself coming as the eavesdropping Marconi.

It's tempting to look for autobiographical themes (Powell too, after all, had once left banking for hotel work, and Verno's shattered expectations might be read as an allegory of Powell's experiences in filmmaking), but Powell's opinion on it remains unknown. One curious detail from the film's dialogue-free climactic scene though: Powell sets the action to Charles Gounod's Funeral March of a Marionette – later, of course, more popularly known as the theme music for Alfred Hitchcock Presents.

James Bell

HIS LORDSHIP

Regno Unito, 1932

Regia: Michael Powell

■ T. it.: *Sua signoria*. Sog.: dal racconto *The Right Honourable: Being Three Days From the Life of Elbert, Second Baron Thornton Heath* (1931) di Oliver Madox Heuffer.

Scen.: Ralph Smart. F.: Geoffrey Faithfull, Arthur Grant. M.: Arthur Seabourne.

Scgf.: Frank Wells. Int.: Jerry Verno (Bert Gibbs), Janet McGrew (Ilya Myona), Ben Welden (Washington Roosevelt Lincoln), Polly Ward (Leninia), Peter Gawthorne (Ferguson), Muriel George (Emma Gibbs), Patric Ludlow (Hon Grimsthaite), Michael Hogan (compagno Curzon), V.C. Clinton-Baddeley (compagno Howard).

Prod.: Jerry Jackson per Westminster Films ■ DCP. D.: 72'. Bn. Versione inglese

/ English version ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus

■ Rimasterizzato in 4K nel 2023 da BFI presso i laboratori Silver Salt Restoration e del BFI, a partire da un duplicato negativo safety 35mm e da un duplicato negativo sonoro. Con il sostegno di Matt Spick e del Charles Skey Charitable Trust / Remastered in 4K in 2023 by BFI



His Lordship

National Archive at Silver Salt Restoration and BFI laboratories, from a 35mm safety duplicate negative and a duplicate negative soundtrack. Remastering supported by Matt Spick and the Charles Skey Charitable Trust

In *His Lordship*, seconda produzione di Powell per la Westminster Films di Jerry Jackson, si ritrovano lo sceneggiatore Philip MacDonald e il divo Jerry Verno. Il film è un'intrigante stranezza, una satira musicale del classismo inglese che, sebbene accolta male all'epoca, oggi appare gradevolissima, con un senso dell'umorismo molto britannico e canzoni accattivanti e memorabili. A lungo ritenuto perduto, ne è stata infine ritrovata una copia grazie alla campagna 'Missing Believed Lost', promossa nel 1992 dal BFI.

Il film sbaraglia il consueto snobismo britannico calando Verno nei panni di un idraulico che scopre inorridito di essere un lord ereditario ma non ne fa parola con la fidanzata Leninia (Polly Ward) perché, come il nome lascia dedurre, è una comunista e disapprova questo tipo di privilegi.

L'arguta sceneggiatura di Ralph Smart presenta dialoghi ricchi di colloquialismi degli anni Trenta e Powell fa un uso intelligente delle riprese dal vero. È così che *His Lordship* offre improbabili finestre sul suo tempo, ridicolizzando perfino la suscettibilità britannica nei confronti dello star system hollywoodiano. Il film segna inoltre l'esordio, a cinquant'anni, della magnifica Muriel George, che sarà ricordata soprattutto per il ruolo avuto un decennio dopo in *Went the Day Well?* (*È andata bene la giornata?*) di Cavalcanti, e che qui interpreta la madre di Bert.

All'epoca l'accoglienza fu però pessima. Pare che la prima al Dominion di Londra nel settembre 1932 venne interrotta dai fischi, mente la stampa citò il film come esempio degli evidenti danni che il sistema delle quote stava arrecando al prestigio del cinema britannico. "Kinematograph Weekly" lamentò che "L'opera, che inizia come commedia musicale per scivolare nel burlesco e concludersi con una ricca vena satirica, non è né carne, né pesce". È significativo che un'accusa simile dovesse poi essere rivolta da vari recensori ai capolavori

degli anni Quaranta di Powell e Pressburger. Già in questa prima fase della sua carriera Powell gettava scompiglio nell'industria cinematografica britannica, sfidandone le molte restrizioni.

James Bell

The second production of Powell and Jerry Jackson's Westminster Films company, His Lordship reunited Powell writer Philip MacDonald and star Jerry Verno. It stands as a fascinating oddity – a musical satire of the British class system that, although received poorly at the time, now looks highly enjoyable, with a very British sense of humour and endearingly memorable songs. Long believed lost, a print was eventually found following the BFI's 1992 'Missing Believed Lost' campaign.

The film upends the usual British snobberies by having Verno play a plumber who discovers to his horror that he is, in fact, a hereditary Lord – something he keeps a secret from his fiancée Leninia (Polly Ward) because, as her name might indicate, she is a communist who disapproves of such privilege.

*Ralph Smart's witty script is full of colloquial 1930s dialogue, and Powell makes smart use of location footage, with the result that His Lordship today offers unlikely windows into its time – even sending up the British susceptibility to Hollywood PR. It also introduced audiences to the wonderful Muriel George, best remembered for her part in Cavalcanti's *Went the Day Well?* ten years later; here she plays Bert's mother, making her film debut aged 50.*

However, the contemporary response was damning. The film was reportedly barracked from the screen when it opened at London's Dominion in September 1932, and the trade press seized on it as an example of the apparent damage the quota system was doing to the prestige of British cinema. "Kinematograph Weekly" complained that: "This effort, which starts off as a musical comedy, drifts into burlesque, then finishes up in a rich satirical vein, is neither flesh, fowl, or good red herring." Tellingly, this is a charge similar to many of those levelled by some contem-



Red Ensign

porary reviewers at Powell and Pressburger's 1940s masterworks. Even at this early stage of his career, Powell was already confounding the narrow strictures imposed by many in the British film industry.

James Bell

RED ENSIGN

Regno Unito, 1934

Regia: Michael Powell

■ T. it.: *Vessillo rosso*. T. alt.: *Strikel*. Scen.: Michael Powell, Jerry Jackson. F.: Leslie Rowson. M.: Geoffrey Barkas. Scgf.: Alfred Junge. Int.: Leslie Banks (David Barr), Carol Goodner (June MacKinnon), Frank Vosper (Lord Dean), Alfred Drayton (Manning), Donald Calthrop (MacLeod), Allan Jeayes (Emerson), Campbell Gullan (Hannay), Percy Parsons (Casey), Fewlass Llewellyn (Sir Gregory). Prod.: Jerry Jackson per Gaumont-British ■ 35mm. D.: 66'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus

Quando scrisse *A Life in Movies* Powell ebbe l'accortezza di spiegare che la Red Ensign ("rhymes with 'tocsin'") era il vessillo della marina mercantile britannica. Negli anni Ottanta la cantieristica non era più un'industria nazionale ed erano poche le navi mercantili che battevano quella bandiera. Ma si trattava di un film a basso costo che il regista ricordava con notevole orgoglio, per "la scenografia del cantiere, le ottime interpretazioni [...] e la sobrietà complessiva della regia".

Erano qualità rare nel mondo delle produzioni a budget ridotto e delle quote, perfino per un lavoro commissionato dalla Gaumont-British, guidata dal futuro maestro degli Ealing Studios, Michael Balcon. Powell e il suo socio Jerry Jackson si vantavano dei loro film "tratti dai titoli dei giornali di domani", e qui lo stesso Powell contribuì alla sceneggiatura. Mentre l'industria britannica si rialzava faticosamente dalla Depressione, tra gli operai del Clydeside i ricordi degli anni d'attivismo dovevano es-

sere ancora vivi, e alimentano parte dell'intreccio. Ma affidando il ruolo del dinamico progettista navale a Leslie Banks, che aveva appena interpretato un ruolo da protagonista a Hollywood in *La pericolosa partita* (*The Most Dangerous Game*) e sarebbe apparso in *L'uomo che sapeva troppo* di Hitchcock, Powell ebbe il suo primo memorabile personaggio spietato. Banks sarebbe tornato in *I ragazzi del retrobottega* (*The Small Back Room*) della Archers, mentre John Laurie, già affermato interprete shakespeariano, appare qui in una piccola parte non accreditata, prima di diventare un attore chiave di Powell. Il regista considerava una propria scoperta l'americana Carol Goodner, che qui, al fianco di Banks, veste i panni dell'"altra metà della nostra quieta, ma in qualche modo toccante, storia d'amore".

Seppure il film si giovi di alcune riprese in esterni realizzate a Glasgow, la sua ambientazione realistica deve molto al reparto scenografia di Alfred Junge. Forse ancor più indicativo del senso di soddisfazione provato da Powell è il fatto che ricordasse il commento espresso da Ian Dalrymple – cineasta più esperto che avrebbe poi scritto e montato *Her Last Affaire* – a proposito della sceneggiatura: "Ora sì che ci siamo". Grazie al lavoro per la Gaumont-British, inoltre, Powell incrociò il grande documentarista Robert Flaherty quando questi era impegnato a montare *L'uomo di Aran*. Non che Powell fosse un appassionato del genere: è probabile che il personaggio di *Red Ensign* chiamato Grierson (come il pioniere del cinema documentario britannico) sia un *inside joke*.

Ian Christie

When Powell came to write A Life in Movies, he took the precaution of explaining that the red ensign ("rhymes with 'tocsin'") was the flag of the British merchant navy. By the 1980s, shipbuilding was no longer a British industry and few of its merchant ships flew the national flag. But it was a cheap film

he remembered with considerable pride, for “the staging of the shipyard, the high standard of performance... and the overall seriousness of directing”.

These qualities were rare in the world of cut-price quota production, even for a commission from Gaumont-British, headed by the future maestro of Ealing, Michael Balcon. Powell and his partner Jerry Jackson boasted of their “films from tomorrow’s headlines”, and here Powell himself had a hand in the script. While British industry was struggling to recover from the Depression, memories of earlier militancy among Clydeside workers would have been strong, which fuels part of the plot. But having Leslie Banks to play the dynamic ship-designer, between his Hollywood starring role in *The Most Dangerous Game* and forthcoming appearance in Hitchcock’s *Man Who Knew Too Much*, gave Powell his first memorably ruthless character. Banks would return in the Archers’ *The Small Back Room*, while John Laurie, already a distinguished Shakespearean, appeared here only in an uncredited bit part, before becoming a key figure among Powell’s actors. Powell considered the American Carol Goodner to be his discovery, here playing “one half of our sedate, but somehow moving, love story” opposite Banks.

Although benefiting from some location shooting in Glasgow, the film’s realistic settings clearly owe much to Alfred Junge’s art department, but perhaps more significant for his sense of achievement was Powell recalling that Ian Dalrymple, a more experienced contemporary who would later write and edit *Her Last Affaire*, approving his script: “That’s more like it.” Working at Gaumont-British also brought Powell close to where the great documentarist Robert Flaherty was finishing his *Man of Aran*. Not that Powell was a devotee of the documentary movement: a character in *Red Ensign* named Grierson must surely be a sly in-joke?

Ian Christie



Something Always Happens

SOMETHING ALWAYS HAPPENS

Regno Unito, 1934

Regia: Michael Powell

■ T. it.: *Succede sempre qualcosa*. Scen.: Brock Williams. F.: Basil Emmott. M.: Ralph Dawson. Scgf.: Peter Proud. Int.: Ian Hunter (Peter Middleton), Nancy O’Neil (Cynthia Hatch), John Singer (Billy), Peter Gawthorne (Benjamin Hatch), Muriel George (Mrs. Badger), Barrie Livesey (George Hamlin), Millicent Wolf (Glenda), Louie Emery (Mrs. Tremlett), Reg Marcus (Coster), George Zucco (proprietario del caffè). Prod.: Irving Asher per Warner Brothers-First National ■ 35mm. D.: 66’. Bn. Versione inglese / *English version*
■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus

Dopo tre film realizzati con i budget più elevati offerti da Michael Balcon alla Gaumont-British, Powell ritornò alle produzioni basate sul sistema delle quote con *Something Always Happens*, girato ai Teddington Studios per la Warner Brothers e tra i più apprezzati dei suoi *quota quickies*. “Un’ottima

commedia” scrisse in *A Life in Movies*. “Puntammo tutto su risate e grande velocità, con dialoghi eccellenti. Parlava di un tizio che non paga mai nulla”.

Lo scroccone è interpretato da Ian Hunter. Quando lo incontriamo per la prima volta ha appena perso la camicia in una partita a carte durata tutta la notte. Il mattino dopo salva un povero orfanello dalle ire di un venditore ambulante e lo porta a vivere con sé in una pensione. Queste prime scene hanno una verosimiglianza che sembra ispirata dal movimento documentarista britannico, e mettono in luce uno dei piaceri non dichiarati dei *quota quickies*: come i film delle Poverty Row americane, spesso contenevano volti e accenti raramente visti in produzioni di più alto profilo.

Quell’estetica, tuttavia, viene abbandonata quando il personaggio di Hunter si innamora di Cynthia (Nancy O’Neil) senza rendersi conto che è la figlia del ricco proprietario di una compagnia di stazioni di servizio. Quando trova lavoro presso un concorrente si creano i presupposti di un conflitto. Sarete perdonati se vi

sembrerà più una commedia *screwball* hollywoodiana che un film britannico di serie B: il soggetto era stato rubato dal reparto sceneggiature della Warner e portato in Gran Bretagna dal produttore Irving Asher.

Powell era felice di lavorare a sceneggiature che riteneva avessero proprietà autenticamente cinematografiche. Come scrisse in *A Life in Movies*: “I *quota quickies* che girai negli ultimi mesi del mio purgatorio per l'americano Irving Asher [...] erano molto più onesti e divertenti, perché non cercavano di sembrare diversi da quello che erano, e avevano sceneggiature di prima classe. [...] Fu così che sugli schermi britannici arrivarono piccoli, solidi film come il mio *Crown v. Stevens*, o commedie come *Something Always Happens* e *Someday*”.

James Bell

Following three films made on the higher budgets offered by Michael Balcon at Gaumont-British, Powell returned to quota productions with Something Always Happens, shot at Teddington Studios for Warner Brothers, and among the best-received of all his Quota Quickies. “A very good comedy,” he wrote in A Life in Movies. “We played it all out for laughs and great speed, excellent dialogue. It was about a chap who never pays for anything.”

The freeloading chap is played by Ian Hunter, who when we meet him has just lost his shirt in an all-night card game. Out on the streets the morning after, he rescues a poor orphan boy from an irate market trader, and together they find a room in a boarding house. These early scenes have a verisimilitude that feels informed by the British Documentary Film Movement, and showcase one of the unheralded pleasures of the Quota Quickies: as with US Poverty Row titles, they often contain faces and accents seldom seen in higher-profile productions.

That aesthetic, however, gives way as the plot develops, after Hunter's character romances Cynthia (Nancy O'Neil), not realising she is the daughter of the

wealthy owner of a petrol-station company. When Peter takes a job with a rival, the stage is set for conflict. You'd be forgiven if that sounds closer to a Hollywood Screwball than a British B film: the story was lifted from the library of Warner Brothers' American office, and brought to Britain by producer Irving Asher.

Powell welcomed the chance to work on scripts he saw as genuinely cinematic properties. As he wrote in A Life in Movies: “The quota-quickies that I made during the last months of my purgatory for the American Irving Asher... were a damn sight more honest and more entertaining, because they were not trying to be anything but what they were, and they were tailored from first-class scripts.... This was how tight little dramas like my Crown v Stevens, or comedies like Something Always Happens or Someday... arrived on the British screen.”

James Bell

THE PHANTOM LIGHT

Regno Unito, 1935

Regia: Michael Powell

■ T. it.: *La luce fantasma*. Sog.: dalla pièce *The Haunted Light* (1933) di Evadne Price e Joan Roy Byford. Scen.: Ralph Smart. F.: Roy Kellino. M.: Derek N. Twist. Scgf.: Alex Vetchinsky. Mus.: Louis Levy. Int.: Binnie Hale (Alice Bright), Gordon Harker (Sam Higgins), Donald Calthrop (David Owen), Milton Rosmer (dottor Carey), Ian Hunter (Jim Pearce), Herbert Lomas (Claff Owen), Reginald Tate (Tom Evans), Barry O'Neill (capitano Pearce), Mickey Brantford (Bob Peters), Alice O'Day (Mrs. Owen). Prod.: Michael Balcon, Jerry Jackson per Gaumont-British ■ 35mm. D.: 76'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Park Circus

Il quarto e ultimo film di Powell per la Gaumont-British di Balcon fu probabilmente il migliore tra quelli realizzati fino a quel momento. Pro-

dotto come normale lungometraggio e non come *quota quickie* di serie B, *The Phantom Light* puntava chiaramente al successo commerciale e alla maggiore indipendenza che ne sarebbe conseguita, dato che Powell aveva già gli occhi puntati su un progetto accarezzato da tempo, il “film su Saint Kilda” che sarebbe poi diventato *The Edge of the World*.

L'aspro paesaggio costiero di *The Phantom Light* (Hartland Point, sulla costa del Devon, fa le veci del Galles in cui si svolge la storia), prefigura in effetti il film della svolta nonché titoli successivi di Powell e Pressburger, come *So dove vado* e *Spia in nero*. Inoltre, per il tema del misticismo e l'atmosfera ultraterrena e carica di presagi, si potrebbe dire che il film anticipa opere come *Un racconto di Canterbury* e *Black Narcissus*.

Qui l'uso evocativo degli esterni si coniuga a una trama scricchiolante ma comunque molto godibile, incentrata su una banda di criminali che provoca naufragi a scopo di saccheggio e ha messo in giro la leggenda di un “faro fantasma” per confondere le acque. La gente del posto c'è cascata, ma il nuovo guardiano del faro Sam Higgins (Gordon Harker) ride di queste paure e rimane imperterrito al suo posto.

Anticipando l'armoniosa collaborazione che sarà il marchio di fabbrica della Archers, Powell lavorò efficacemente con il direttore della fotografia Roy Kellino e il montatore Derek Twist per garantire un'atmosfera autentica e un tocco comico all'adattamento della pièce teatrale fatto da Ralph Smart. Ebbe poi la fortuna di avere Harker per il ruolo principale. Come scrisse in *A Life in Movies*: “Gordon Harker era un talento naturale come ce ne sono in ogni paese, uno di quei volti che restano impressi: Fernandel in Francia, Cantinflas in Messico, Alberto Sordi in Italia, Humphrey Bogart in America, Victor McLaglen in Irlanda, Conrad Veidt in Germania, e Gordon Harker in Inghilterra. [...] Aveva una di quelle facce piatte e disilluse da Cock-



Sul set di *The Phantom Light*

ney, un po' pesce, un po' scimmia, con occhi da pesce lesso [...] i primi piani erano fatti apposta per lui, e sia lui che io li abbiamo sfruttati al massimo”.

James Bell

Powell's fourth and final production for Balcon's Gaumont-British company was arguably his most accomplished film to date. Produced as a first feature, not a Quickie B film, The Phantom Light was a clear bid for box-office success and the greater independence that would bring, for Powell already had his eyes fixed on the cherished "St Kilda film" that would eventually become The Edge of the World.

In fact, in its use of rugged coastal locations (Hartland Point on the coast of Devon, standing in for the film's Welsh setting), The Phantom Light anticipates that breakthrough, as well as such later Pressburger collaborations as I Know Where I'm Going! and The Spy in Black. And in its themes of mysticism, and its portent-laden, other-worldly atmosphere, it might be said to foreshadow the likes of A Canterbury Tale and Black Narcissus.

Here, the evocative use of location is married to a creaky but nevertheless highly enjoyable story about a gang of shipwreckers who attempt to distract attention from their scheme by spreading

the legend of a "phantom lighthouse". The myth has worked on locals, but newly installed keeper Sam Higgins (Gordon Harker) scoffs at such fears, and arrives undeterred.

Anticipating the harmonious collaboration that was the hallmark of the Archers, Powell worked effectively with cinematographer Roy Kellino and editor Derek Twist to bring Ralph Smart's stageplay adaptation to the screen with a real atmosphere and comic flair. He was fortunate too to have Harker in the lead role. As he wrote in A Life in Movies: "Gordon Harker was one of those naturals that every country has – a face to remember: in France Fernandel,



The Love Test

in Mexico Cantinflas, in Italy Alberto Sordi, in America Humphrey Bogart, in Ireland Victor McLaglen, in Germany Conrad Veidt, and in England Gordon Harker... He had one of those flat, disillusioned Cockney faces, half-fish, half-Simian, with an eye like a dead mackerel... close-ups were made for him, and we both took full advantage of it.

James Bell

THE LOVE TEST

Regno Unito, 1935

Regia: Michael Powell

■ T. it.: *Il test dell'amore*. Sog.: Jack Celestin. Scen.: Selwyn Jepson. F.: Arthur Crabtree. Scgf.: Ralph W. Brinton. Mus.: Charles Cowrick. Int.: Judy Gunn (Mary Lee), Louis Hayward (John Gregg), Googie Withers (Minnie), Dave Hutcherson (Thompson), Morris Harvey (presidente), Aubrey Dexter (vice presidente), Jack Knight (direttore generale), Gilbert Davis

(Hosiah H. Smith), Eve Turner (Kathleen), Bernard Miles (Allan). Prod.: Leslie L. Landau per Fox British ■ DCP. D.: 64'. Bn. Versione inglese / English version

■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus

■ Rimasterizzato in 4K nel 2023 da BFI National Archive presso i laboratori Silver Salt Restoration e del BFI, a partire dal negativo camera 35mm e dal sonoro originale nitrato. Con il sostegno di Matt Spick e del Charles Skey Charitable Trust / Remastered in 4K in 2023 by BFI National Archive at Silver Salt Restoration and BFI laboratories, from a 35mm nitrate camera negative and original nitrate soundtrack. Remastering supported by Matt Spick and the Charles Skey Charitable Trust

Nel 1935 la rivista specializzata britannica "Kine Weekly" ne approvò "l'ambientazione realistica che forma una cornice solida e piacevole per l'intreccio", con "un'illuminazione e una fotografia ottime" contraddistinte da

"un'impressione di fluida continuità". Nel complesso il film fu lodato per "la storia brillante, i sentimenti puliti, la buona caratterizzazione e l'eccellente messa in scena". A colpire il recensore fu indubbiamente l'accurata ricostruzione del laboratorio di un'industria di materie plastiche, dove si svolge buona parte dell'azione. All'epoca l'uso della bakelite era ancora agli inizi, e l'idea di una donna a capo di un laboratorio di ricerca dovette sembrare decisamente nuova, se non rivoluzionaria.

Riscoperto solo nel 1990, anno della scomparsa di Powell, *The Love Test* sorprende ancora per l'intrigante modernità della premessa e dell'ambientazione, anche se l'intreccio sarebbe risultato scontato già ai tempi delle commedie di Shakespeare: un uomo deve corteggiare una donna apparentemente poco avvenente e se ne innamora. Come in molti primi film di Powell, l'industria britannica viene mostrata nel faticoso tentativo di modernizzarsi. I dirigenti sono messi spietatamente in caricatura, mentre Googie Withers, appena scoperta da Powell, interpreta quella che "Variety" definì simpaticamente "una segretaria vamp che, gomme americana in bocca, avvia il motore di Hayward" insegnando al protagonista l'ABC del bacio.

La coppia centrale formata da Hayward e Judy Gunn è senz'altro all'altezza, ma Powell stava iniziando a conoscere gli attori destinati a incarnare gli intensi personaggi dei capolavori realizzati con Pressburger. Withers era chiaramente matura per ruoli più impegnativi, come quello offertole di *Volo senza ritorno*, e avrebbe interpretato alcuni dei maggiori film della Ealing degli anni Quaranta. Altri due attori, qui esordienti, sarebbero riapparsi nei film successivi di Powell: Bernard Miles nei panni di un membro dell'equipaggio del bombardiere di *Volo senza ritorno* e Dave Hutcherson come vanesia controparte di Clive Candy in *Duello a Berlino*.

Le belle carrellate e l'illuminazione poco contrastata colpiscono ancora

oggi; e il fatto che il laboratorio del film lavori per rendere meno infiammabile il nitrato di cellulosa – proprio il materiale con cui per molto tempo si sono fatte le pellicole – conserva per gli archivisti una struggente ironia.

Ian Christie

In 1935, British trade paper "Kine Weekly" approved: "the realistic settings form a sturdy and attractive frame for the plot", with "very good lighting and photography" distinguished by "a feeling of fluid continuity". Overall, it was commended for "bright story, clean sentiment, good characterisation, and excellent staging". What had impressed the reviewer was undoubtedly the elaborate lab setting in a plastics company, which contains much of the action. At this time, Bakelite was only starting to be widely used, and the idea of a woman heading a research lab must have seemed distinctly novel, if not revolutionary.

Only rediscovered in 1990, the year of Powell's death, The Love Test still strikes an intriguingly modern note in its premise and setting, even if the underlying plot would have already been hackneyed by the time of Shakespeare's comedies – a man set up to romance an apparently unattractive woman falls for her. As in many of Powell's early films, British business is shown struggling to come up to date, with the company's bosses mercilessly caricatured, and Googie Withers, whom Powell had recently discovered, playing what Variety engagingly described as "a gum-chewing secretary-vamp who crank-starts Hayward's engine", when she offers the hero basic instruction in kissing.

The central couple, Hayward and Judy Gunn, are certainly adequate, but Powell was starting to meet the actors who would become vivid characters in his and Pressburger's later masterpieces. Withers was clearly ripe for more demanding roles, which One of Our Aircraft is Missing would offer, before she starred in some of Ealing's greatest 1940s dramas. Two other debutants would return in later Powell films: Bernard Miles

is part of the bomber crew in One of Our Aircraft and Dave Hutcherson is a foppish foil to Clive Candy in The Life and Death of Colonel Blimp.

Future director Arthur Crabtree's fine tracking shots and high-key lighting are still impressive; and the task that the lab is working on, how to make cellulose nitrate – the same material that film was long made from – less flammable, has a poignant irony for archivists.

Ian Christie

HER LAST AFFAIRE

Regno Unito, 1936

Regia: Michael Powell

■ T. it.: *La sua ultima relazione*. Sog.: dalla pièce S.O.S. (1928) di Walter Ellis. Scen.: Ian Dalrymple. F.: Leslie Rowson. M.: Ian Dalrymple. Scgf.: J. Elder Willis. Int.: Hugh Williams (Alan Heriot), Viola Keats (Lady Avril Weyre), John Laurie (Robb), Googie Withers (Effie), Francis L. Sullivan (Sir Julian Weyre), Sophie Stewart (Judy Weyre), Felix Aylmer (Lord Carnforth). Prod.: Simon Rowson and Geoffrey Rowson per New Ideal ■ DCP. D.: 68'. Bn. Versione inglese / English version

■ Da: BFI National Archive ■ Rimasterizzato in 4K nel 2023 da BFI National Archive presso i laboratori Silver Salt Restoration e del BFI, a partire da un duplicato negativo safety 35mm e dal duplicato negativo sonoro. Con il sostegno di Matt Spick e del Charles Skey Charitable Trust / Remastered in 4K in 2023 by BFI National Archive at Silver Salt Restoration and BFI laboratories, from a 35mm safety negative duplicate and the negative duplicate soundtrack. Remastering supported by Matt Spick and the Charles Skey Charitable Trust

Tra i film riscoperti di Powell risalenti al periodo delle quote questo è probabilmente il più vicino agli stereotipi del genere. Interpretato da affermati attori di teatro e tratto da una pièce di successo del West End londinese che aveva già ispirato un muto, il film

è un classico *society drama* incentrato su falsi sospetti e un omicidio, qualità che furono riconosciute nelle recensioni positive dell'epoca. All'inizio siamo indotti a credere che Williams, segretario di un potente uomo politico, abbia una relazione con la moglie del suo datore di lavoro, ma il suo movente è invece ben diverso. Quando moglie e segretario si incontrano per la loro presunta scappatella in campagna entrano in azione due attori destinati a diventare volti abituali del cinema di Powell, Googie Withers e John Laurie, con Withers che infonde un sapiente tocco di comicità agli eventi.

Dietro le quinte il film riunì i membri di una famiglia che, prima dell'avvento dei *quota quickies* commissionati dalle major hollywoodiane, era stata lungamente dedicata al cinema britannico di qualità. I Rowson avevano prodotto negli anni Dieci una sfilza di adattamenti letterari, fino a *Life Story of David Lloyd George* del 1918, che venne misteriosamente ritirato dalla circolazione ed è stato considerato perduto per settantacinque anni. Simon Rowson sarebbe poi diventato uno dei maggiori esperti di politica cinematografica, consulente del governo britannico e produttore occasionale. Suo figlio, il direttore della fotografia Leslie Rowson, negli anni Trenta girò tre film per Powell, dei quali questo è il più elaborato. Realizzato agli Hammersmith Studios, *Her Last Affaire* vanta una serie di composizioni di grande effetto e fa buon uso degli elementi architettonici per abbellire la trama. Cosa insolita, ma che contribuì senza dubbio al successo del film, sia la sceneggiatura che il montaggio furono curati dal versatile Ian Dalrymple.

Ian Christie

Of the rediscovered films from Powell's quota period, this probably comes closest to one stereotype of that genre. Based on a successful West End play, which had already been filmed as a silent, it starred accomplished stage actors in a classic society drama revolving around misplaced



Her Last Affaire

suspicion and murder, qualities that were acknowledged in approving contemporary reviews. Initially, we are led to believe that Williams, as secretary to a powerful politician, is having an affair with his employer's wife. His motive, however, is very different, and when wife and secretary meet for their supposedly clandestine weekend in the country, two of what were becoming Powell regulars, *Googie Withers* and *John Laurie*, swing into action, with *Withers* bringing expert comic relief to the proceedings.

Behind the scenes, the production brought together members of a family who had long been active in trying to make quality British films, before the era of quota commissions from Hollywood majors. The Rowsons had pro-

duced a string of literary adaptations in the 'teens, leading up to their Life Story of David Lloyd George in 1918, which was mysteriously pulled from release, and lost for 75 years. Simon Rowson then became a leading expert in film policy, advising the British government, as well as an occasional producer. His son, cameraman *Leslie Rowson*, shot three films for Powell in the 30s, of which this is the most elaborate. Made at Hammersmith Studios, it boasts a number of striking compositions, making good use of architectural features to embellish the drama. Unusually, but no doubt contributing to the film's success, both script and editing were by the versatile *Ian Dalrymple*.

Ian Christie

THE EDGE OF THE WORLD

Regno Unito, 1937

Regia: Michael Powell

■ T. it.: *Ai confini del mondo*. Scen.: Michael Powell. F.: Ernest Palmer, Skeets Kelly, Monty Berman. M.: Derek Twist. Int.: John Laurie (Peter Manson), Belle Chrystall (Ruth Manson), Finlay Currie (James Gray), Niall MacGinnis (Andrew Gray), Eric Berry (Robbie Manson), Kitty Kirwan (Jean Manson), Grant Sutherland (John, il catechista), Campbell Robson (Dunbar), George Summers (il capitano del peschereccio). Prod.: Joe Rock per Rock Studios ■ DCP. D.: 75'. Bn. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus



The Edge of the World

Michael Powell accarezzò per ben sette anni l'idea di un film sullo spopolamento delle isole scozzesi prima di poter realizzare il suo progetto. Era stato colpito da un articolo del 1930 sull'evacuazione degli abitanti di Saint Kilda e aveva conservato il ritaglio, pronto a coinvolgere chiunque fosse potenzialmente interessato. Ma fu solo nel 1936, grazie all'incontro con Joe Rock, "un americano con la mania delle riprese in esterni", che trovò un produttore disposto a finanziare il suo sogno.

Girare il film sull'isola ancor più lontana di Foula si rivelò un'impresa eroica ("cineasti spiaggiati su un'isola sferzata dalle tempeste", titolarono i giornali). Ci vollero cinque difficili mesi di lavoro per raccontare la semplice storia

di una comunità isolana in declino divisa in due fazioni – chi vuole restare e chi vuole andarsene – il cui scontro ha esiti tragici, lasciando John Laurie a piangere la morte del figlio mentre Niall MacGinnis ritorna in tempo per salvare la sua amata Belle Chrystall. Disponendo di un'enorme quantità di girato, Powell attribuì al montatore Derek Twist il merito di averlo saputo trasformare nella poderosa espressione della sua visione originale.

Tra gli estimatori del film, l'autorevole critica britannica C. A. Lejeune lo paragonò favorevolmente a *L'uomo di Aran* di Flaherty e a *Turn of the Tide* di Norman Walker, il primo titolo prodotto da Rank. Nonostante la "sincerità primitiva" del film, Lejeune osser-

vò che non si trattava di un semplice documentario ma di un'opera piena di "doppie esposizioni, figure fantasma, dissolvenze narrative e sovrimpressioni", probabilmente più di quelle presenti nella copia superstita del film che è stata restaurata dal BFI. E sono proprio i time-lapse, una spettrale sovrimpressione del volto di Chrystall sul mare e le scogliere imponenti di Foula che colpiscono ancora oggi, preannunciando l'interesse della Archers per la fisionomia e la moralità della natura. Nell'immediato il film salvò Powell dalla monotonia delle quote, portandolo all'attenzione di Korda e facendogli ottenere un contratto con la London Films.

Ian Christie

Michael Powell had quite literally carried around the idea of a film about the depopulation of the Scottish islands for seven years before seizing the opportunity to actually make it. A 1930 newspaper story about the inhabitants of St Kilda being evacuated had caught his attention, and he kept the cutting, ready to buttonhole anyone potentially interested. But not till he met Joe Rock, “an American with a craze for exterior pictures”, in 1936, did he find a producer willing to back his dream.

Making the film on the even more remote island of Foula proved an epic task, leading to newspaper headlines about “filmmakers marooned on storm-swept island”. For five months they had laboured under harsh conditions to tell a simple story of two factions in the island’s dwindling community, and how their clash over leaving or staying had provoked tragedy, leaving John Laurie to lament the loss of his son, and Niall MacGinnis to return in time to rescue his beloved Belle Chrystall. Having brought back a mass of footage, Powell credited the editor Derek Twist with shaping it into a powerful expression of his original vision.

Among the film’s supporters, leading British critic C. A. Lejeune compared it favourably with Flaherty’s *Man of Aran* and with Norman Walker’s *Turn of the Tide*, which had led Rank into film production. But for all its “primitive honesty”, she noted that it was no simple documentary, but full of “double exposures, ghost figures, narrative fade-outs and superimpositions” – probably more so than in the surviving re-issue that has been restored by the BFI Archive. And it is the time-lapse devices, a haunting superimposition of Chrystall’s face over the sea, and the towering cliffs of Foula that continue to impress, looking forward to the Archers’ fascination with the physiognomy and morality of nature. More immediately, the film would rescue Powell from the treadmill of quota production, bringing him to the attention of Korda and leading to a contract with London Films.

Ian Christie

BLACK NARCISSUS

Regno Unito, 1947

Regia: Michael Powell,

Emeric Pressburger

■ T. it.: *Narciso nero*. Sog.: dal romanzo omonimo (1939) di Rumer Godden. Scen.: Michael Powell, Emeric Pressburger. F.: Jack Cardiff. M.: Reginald Mills. Scgf.: Alfred Junge. Mus.: Brian Easdale. Int.: Deborah Kerr (suor Clodagh), Kathleen Byron (suor Ruth), Sabu (Dilip Rai, il giovane generale), David Farrar (Mr. Dean), Flora Robson (suor Philippa), Esmond Knight (Toda Rai, il vecchio generale), Jean Simmons (Kanchi), Jenny Laird (suor Blanche [Honey]), Judith Furse (suor Briony), May Hallatt (Angu Ayah). Prod.: The Archers / Rank ■ 35mm. D.: 101'. Col. Versione inglese / English version ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus ■ Copia stampata nel 2020 da BFI in associazione con ITV presso il laboratorio Haghefilm a partire da un interpositivo ricavato dall'originale negativo a tre matrici. Con il sostegno di The National Lottery e il supporto dei donatori della campagna del BFI Keep Film on Film / *Print struck in 2020 by the BFI in association with ITV at Haghefilm laboratory from an interpositive printed from the original three-strip negatives. Funding provided by The National Lottery and the additional support of donors to the BFI's Keep Film on Film campaign*

L'aneddoto probabilmente più famoso sulla realizzazione di *Black Narcissus* narra che la troupe riunita per la prima volta chiese in quale località dell'India si sarebbe girato il film e Powell rispose “Horsham”, pregustando la reazione di tutti quelli che sognavano un bel viaggio all'estero dopo le restrizioni della guerra. Ma, grazie alla nuovissima copia appena prodotta dal BFI, si stenta a credere che questo capolavoro in Technicolor sia stato interamente fotografato da Jack Cardiff ai Pinewood Studios, mentre le riprese in esterni si svolsero in un giardino subtropicale del Sussex. Grazie al re-

parto scenografia di Alfred Junge, con i *matte painting* di Percy Day e della sua squadra, l'immaginario convento himalayano di Mopu si trasformò in un convincente sogno orientalista che valse giustamente l'Oscar a Cardiff e a Junge.

Powell pensava che il romanzo del 1939 di Rumer Godden, con la sua prosa elegante e algida, potesse risultare “estremamente esotico ed erotico sullo schermo”. Non sorprende che Godden preferisse di gran lunga il trattamento riservato da Renoir all'altro suo romanzo indiano, *Il fiume*, ritenendo che Powell e Pressburger avessero troppo enfatizzato l'eroticismo della storia. Ma quando un gruppo di suore anglicane si insedia nella suggestiva cornice del palazzo di un ex sovrano, già noto come “Casa delle donne”, con la scettica presenza maschile di David Farrar, agente del loro benefattore, e una seducente indiana da proteggere, ci sono tutte le premesse per creare un tesissimo melodramma di desideri inappagati.

L'attenzione si è inevitabilmente concentrata sul ruolo che segnò la carriera di Kathleen Byron, suor Ruth, spinta alla pazzia dalla sua passione per Farrar, ma la suor Clodagh di Deborah Kerr, dilaniata da desideri contrastanti, non è meno memorabile. Considerando che l'indipendenza dell'India dalla Gran Bretagna si stava già compiendo l'anno in cui il film uscì, è difficile non vederlo come una predizione del fallimento del progetto imperiale. Per Powell l'orchestrazione di suoni e colori nella scena madre fu il suo più audace esperimento di “cinema totale”. È interessante osservare che *Ivan il terribile* di Ājzenštejn, la cui seconda parte era ancora vietata all'epoca, si era già avventurato in un territorio simile.

Ian Christie

Probably the most famous anecdote from the making of Black Narcissus is that when the crew first assembled and asked where in India they would film,



Black Narcissus

Powell answered “Horsham”, relishing the impact of this on everyone yearning for postwar travel abroad. Yet with this brand-new print from the BFI, the fact that this Technicolor masterpiece was entirely shot by Jack Cardiff at Pinewood Studio, with location work at a subtropical garden in Sussex, becomes harder to believe. Thanks to Alfred Junge’s art department, with the matte-painting of Percy Day and his team, the imagined Himalayan convent of Mopu becomes a convincing Orientalist dream. Deservedly, both Jack Cardiff and Junge won Oscars.

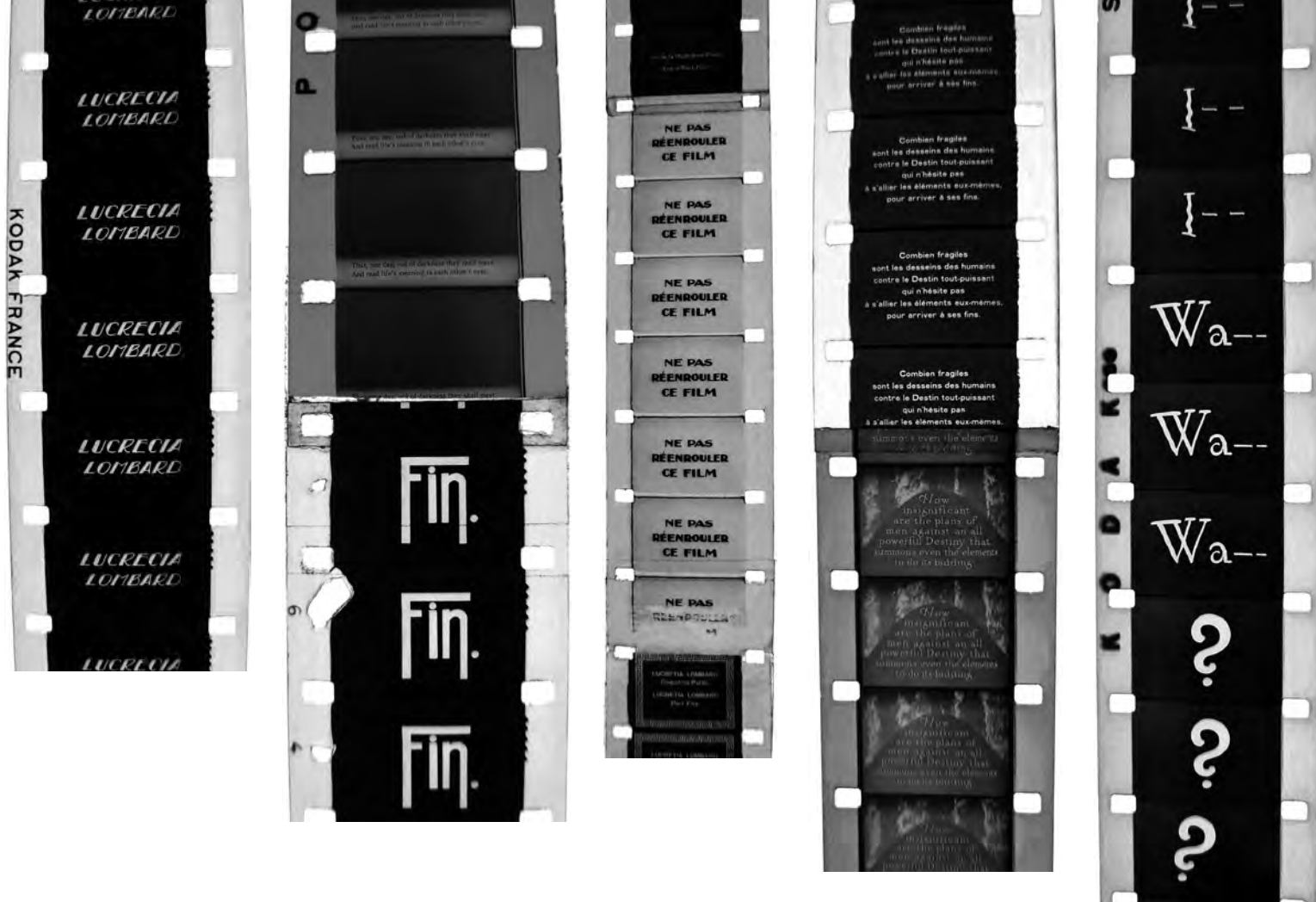
Powell felt that Rumer Godden’s coolly written 1939 novel could be “wild-

ly exotic and erotic on the screen”. And unsurprisingly, Godden much preferred Renoir’s treatment of her other Indian tale *The River*, believing Powell and Pressburger had unduly emphasised the story’s eroticism. But when a group of Anglican nuns are lodged amid the suggestive décor of a former ruler’s “house of women”, with the sceptical male presence of their benefactor’s agent David Farrar, and an alluring young Indian woman to protect, the scene is set for an extraordinarily charged melodrama of thwarted desires.

Attention has inevitably focused on Kathleen Byron’s breakout performance as Sister Ruth, driven to madness by her

passion for Farrar, but Deborah Kerr’s *Sister Clodagh*, wrestling with her own conflicted desires, is no less impressive. Knowing as we do that Indian independence from Britain was already under way in the year of the film’s release, it’s hard not to read it as predicting the imperial project’s failure. For Powell, the orchestration of sound and colour in the climactic sequence was his boldest experiment in “composed cinema”. And it’s intriguing to reflect that Eisenstein’s *Ivan the Terrible*, its second part still banned at this time, had also ventured into similar territory for its climax.

Ian Christie



16MM - PICCOLO GRANDE PASSO

16mm - Great Small Gauge

Programma a cura di / Programme curated by **Karl Wratschko**,
 con la collaborazione di / in collaboration with **Cinémathèque16, Cinémathèque québécoise** e **André Habib**
 Note di / Notes by **Marion Brouant, Benoît Carpentier, Garance Fromont, André Habib, Guillaume Lafleur, Rémi Llorens, Johanne Sloane, Naeje Soquer, Karl Wratschko**

Dopo aver celebrato il centenario del formato 9,5mm nella scorsa edizione, proseguiamo quest'anno con un altro anniversario. Esattamente cento anni fa Eastman Kodak introduceva il formato 16mm come alternativa meno costosa alla pellicola 35mm. Inizialmente sviluppato per l'ambito amatoriale, divenne il formato ridotto più apprezzato e diffuso nella produzione cinematografica professionale. I settori in cui il 16mm è stato ed è usato sono molto vari. Abbiamo così deciso di unire le forze con l'associazione cinematografica indipendente Cinémathèque16 di Parigi per presentare una selezione dalla sua eclettica collezione, che abbraccia molti aspetti di questo formato. La selezione consiste in copie d'epoca risalenti a un periodo compreso tra gli anni Venti e gli anni Settanta e include un film muto imbitito (*Lucretia Lombard*, disponibile solo in 16mm), vecchie pubblicità, Scopitone (precursori dei video musicali), versioni home-movie di famosi horror, trailer di muti perduti e rarità di fiction e nonfiction di Éric Rohmer e William Klein. Ciascuno dei film presentati in questo capitolo è interessante dal punto di vista del contenuto e materiale. Il medium è il messaggio e il messaggio è il medium.

Il secondo capitolo del programma è dedicato alla cinematografia sperimentale del Québec e del Canada. Qui esploriamo un'area dalle attività cinematografiche molto diversificate che finora è stata poco presente al nostro festival. La selezione permette di scoprire le opere sperimentali di filmmaker come Joyce Wieland ed Etienne O'Leary, a ciascuno dei quali è dedicato un programma individuale. I film di Wieland offrono l'opportunità di perdersi nei piaceri della vita quotidiana, di seguire l'autrice nelle sue riflessioni sulla violenza insita nei movimenti della macchina da presa e di capire che analisi politica e cinema sperimentale non si escludono a vicenda. Raramente proiettata, la produzione di O'Leary (che riuscì a completare solo tre film nell'arco della sua vita) può essere descritta come un invito a fare un viaggio. I tre film psichedelici girati a Parigi ci permettono di (r)incontrare lo stile bohémien intenso, poetico e fugace dei tardi anni Sessanta. Se O'Leary fu definito "il Rimbaud del cinema" da alcuni suoi estimatori, c'è senz'altro un motivo. Il programma di apertura di questo capitolo riunisce una serie di rarità sperimentali, tra cui film amatoriali, prove di colore, cinema queer, un film surrealista underground di fantascienza... Incontrerete diversi approcci cinematografici di filmmaker come Louise Bourque, Michel DeGagné, Robert Desrosiers, Michel Gélinas, Jean Lafleur, Yves Lafontaine e Omer Parent in opere realizzate tra gli anni Quaranta e Novanta.

Karl Wratschko

*After celebrating 100 years of the 9.5mm format in last year's programme, we continue this year with another anniversary. Exactly 100 years ago, Eastman Kodak introduced the 16mm format as a less expensive alternative to 35mm film. Initially developed for the amateur sector, this invention became the most successful and widespread small-gauge film format for professional film production. The areas in which the 16mm format was and is used are very diverse. For this reason, we decided to join forces with the independent film institution Cinémathèque16 from Paris and present a selection from its eclectic collection, which covers many aspects of this format. The selection of films consists of vintage prints from the 1920s to the 1970s including a tinted silent film (*Lucretia Lombard*, only available on 16mm), early advertisements, scopitones (a forerunner of the music video), home-movie versions of famous horror features, trailers of lost silent films and artistic gems in fiction and nonfiction filmmaking by Éric Rohmer and William Klein. Each of the films presented in this chapter is interesting from a content and material point of view. The medium is the message and the message is the medium.*

The second chapter of this programme is dedicated to experimental filmmaking from Québec and Canada. Here we dedicate ourselves to an area with very diverse cinematic activities, which has had little presence at our festival so far. The selection offers the opportunity to discover the experimental works of filmmakers such as Joyce Wieland and Etienne O'Leary, who are each represented with an individual programme. Wieland's films offer the opportunity to lose oneself in the pleasures of everyday life, follow her in her reflections on the violence inherent in camerawork and understand that political analysis and experimental filmmaking are not mutually exclusive. The rarely shown oeuvre of filmmaker O'Leary (he was only able to complete three films in his lifetime) can easily be described as an invitation to take a trip. The three psychedelic films he made in Paris enable us to (re)encounter the intense, poetic and short-lived bohemian lifestyle of the late 1960s. There is a definitely reason why O'Leary was called "Le Rimbaud du cinéma" by some of his devotees. The opening programme of this chapter unites a variety of experimental gems including amateur films, colour tests, queer cinema, a surrealist underground science-fiction film... Encounter different cinematic approaches from filmmakers such as Louise Bourque, Michel DeGagné, Robert Desrosiers, Michel Gélinas, Jean Lafleur, Yves Lafontaine and Omer Parent in works made between the 1940s and the 1990s.

Karl Wratschko

Nel 1923, molto prima di diventare progressivamente un formato 'universale' dai molteplici sviluppi, il 16mm offre solo la possibilità di rivivere preziosi momenti familiari, tenendo fede allo slogan "it happens again on the screen" ("succede di nuovo sullo schermo"). Il primo catalogo offre quindi tutto quel che serve: la cinepresa Ciné-Kodak, il proiettore Kodascope e gli accessori necessari a filmare e proiettare i film di famiglia. Fin dall'inizio la pellicola 16mm è su supporto di sicurezza non infiammabile e l'attrezzatura è di facile utilizzo. Naturale quindi che già nel 1925 venga lanciata la Kodascope Library, una ricca collezione di film disponibili per il noleggio ai privati. Il cinema è ormai entrato nelle case.

In pochi anni il 16mm conquista il mondo, e i film non resteranno a lungo riservati all'uso domestico. Infatti, la leggerezza del formato e del materiale di proiezione ne rende possibile lo sfruttamento non commerciale in sedi alternative quali scuole e parrocchie, specie nelle zone rurali, lontano dalle sale cinematografiche delle grandi città. Per il 16mm gli anni del secondo dopoguerra sono una rivoluzione: il formato fa propri i perfezionamenti tecnici del 35mm, conquista il cinema e diventa lo strumento privilegiato dell'istruzione laica attraverso le reti dei cineclub. Nello stesso tempo gli artisti si appropriano del 16mm, che soprattutto grazie all'impulso della *nouvelle vague* e del cinema sperimentale diventa uno strumento creativo tuttora apprezzato.

A partire dal 2017 Cinémathèque16 si adopera per riabilitare il formato in tutta la sua ricchezza e la sua storicità. Le troppe copie deteriorate di ottava generazione di vecchie comiche non devono far dimenticare la varietà e la singolarità degli impieghi del formato. Il programma propo-

sto tenta di tracciare un quadro pro-teiforme del 16mm, formato in fondo misconosciuto. Preparate con cura, quasi tutte le copie della collezione di Cinémathèque16 sono proiettabili con apparecchiature adeguate. Così, cent'anni dopo, le copie originali più antiche, alcune delle quali imbibite, possono nuovamente trovare un pubblico. L'accento sarà posto anche sui collezionisti, anelli di congiunzione naturali nonché momentanei depositari di questo patrimonio, e sulle loro pratiche amatoriali.

Le copie presentate sono state selezionate per la loro autenticità, le loro caratteristiche di rarità e talvolta le loro specifiche destinazioni, che richiederanno una contestualizzazione approfondita per facilitarne la piena comprensione.

Benoît Carpentier e Naeje Soquer

In 1923, long before becoming a progressively universal format of multiple developments, 16mm sought to bring treasured moments back to life in the home environment, in line with its slogan, "It happens again on the screen." The first catalogue included a complete range of equipment, from the Ciné-Kodak camera to the Kodascope projector, with all the necessary accessories for filming and watching home movies. From the outset, 16mm heralded a safe, non-flammable film, which was simple to use for the amateur. In 1925, it was only natural to launch the Kodascope Library, an extensive collection of films available for rental to the public. This is how the cinema became part of the family home.

After a few years, 16mm would conquer the world and the films would no longer be restricted to home use. Indeed, the lightweight format and projection equipment made it possible to operate 16mm in non-commercial settings such as schools and churches, especially in

rural areas, far from the big-city picture palaces. The postwar years proved revolutionary for the format: adopting the technical sophistication of 35mm, it won over theatres and became the preferred tool for secular education through film-club networks. At the same time, artists appropriated 16mm as a creative tool, for which it is still admired today, notably due to the impetus of the New Wave and experimental cinema.

Since 2017, Cinémathèque16 has endeavoured to rehabilitate the format in all its richness and historicity. The diversity and singularity of its uses should not be overshadowed by the many damaged eighth-generation prints of short comedies. This programme attempts to draw a multifaceted portrait of 16mm, an ultimately little-known format. Nearly all the prints of the Cinémathèque16 collection have been meticulously prepared for screening on the appropriate equipment. Thus, 100 years later, the oldest original prints, some of them tinted, can once again be seen by an audience. An emphasis will also be placed on the collectors, the temporary guardians of this heritage, and their amateur practices.

The prints presented in the programme have been selected for their authenticity, their rare qualities and at times for their specific purposes, which will require a thorough contextualisation.

Benoît Carpentier and Naeje Soquer

NELLE TERRE SELVAGGE / INTO THE WILD

LUCRETIA LOMBARD

USA, 1923 Regia: Jack Conway

■ T. alt.: *Flaming Passion, Loveless Marriages*. Sog.: dal romanzo omonimo (1922) di Kathleen Norris. Scen.: Sada Cowan, Bertram Millhauser. Int.: Irene Rich (Lucretia), Monte Blue (Stephen Winship), Marc McDermott (Sir Allen Lombard), Norma Shearer (Mimi Winship), John Roche (Fred Winship). Prod.: Warner Brothers Pictures ■ 16mm (copia diacetato del 1928 / 1928 diacetate print). L.: 635 m. D.: 70' a 20 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie inglesi e francesi / *English and French intertitles*
■ Da: Cinémathèque16

Ci sono film che sorprendono per la loro dicotomia. Si segue una trama, ci si abitua allo stile e alla forma narrativa e all'improvviso inizia qualcosa di completamente nuovo. Deprecabile incoerenza o colpo di genio del regista? Dipende dalle preferenze dello spettatore. *Lucretia Lombard*, meglio descritto dal titolo alternativo *Flaming Passion*, inizia come un Kammerspiel sull'infelice relazione tra una giovane donna e un marito anziano. Quando la donna è finalmente libera di rifarsi una vita il tono del film cambia completamente e un'appassionata storia d'amore prende avvio. Il nuovo intreccio è ambientato nella natura selvaggia, dove la situazione drammatica evolve lentamente fino al culmine di un finale tragico magnificamente messo in scena. L'uso del colore nelle ultime scene è sontuoso, e ancora una volta mette in luce la forza visiva del film muto e l'abilità con cui i registi sapevano sfruttare per le loro scene d'azione le tecnologie del colore disponibili all'epoca.

Karl Wratschko

Gli spettatori che hanno avuto la fortuna di assistere a una proiezione di copie imbibite lo sanno: l'esperienza offerta da una copia digitale o Desmet



Lucretia Lombard

non è all'altezza dell'impressione prodotta dalla vera imbibizione. Durante la visione di una copia originale si aggiunge un'emozione suscitata dalla vibrazione delle sfumature cromatiche. Le imbibizioni in questa copia d'epoca percorrono il tempo e lo spazio del film e sublimano la splendida nitidezza dell'immagine. È il privilegio del 16mm diacetato, che ci consente di proiettare in pubblico senza restrizioni di sicurezza copie imbibite originali. Il film è qui presentato in una copia unica che riflette lo sfruttamento non commerciale caratteristico del periodo tra le due guerre: l'immagine stampata nel 1928 è americana, le didascalie inglesi-francesi inserite provengono dalla Kodascope Library canadese e i titoli all'inizio e alla fine delle bobine sono stati aggiunti dalla filiale francese della Kodascope. L'eccezionale stato di conservazione della copia ci permette di proiettarla, dopo esserci assicurati della sua conservazione digitale.

Benoît Carpentier e Naeje Soquer

Sometimes there are films that surprise you by their dichotomy. You follow a story, become accustomed to the style and the narrative form, and all of a sudden something completely new begins. On the one hand one can condemn this as inconsistency, or on the other hand as brilliant direction. It depends on the viewer's preference. Lucretia Lombard, better described by its alternative title Flaming Passion, starts as a chamber play about a young woman's unhappy relationship with an old gentleman. After she is able to break free, the tone of the film changes completely and a passionate love story can fully unfold. The new storyline is set in the wilderness, where the drama slowly develops, culminating in a brilliantly staged tragic ending. The use of colour in the last sequences of this film is lavish and once again brings to light the visual power of silent film and how filmmakers staged action scenes by using the colour technologies available at that time.

Karl Wratschko

Audiences who have had the privilege of attending a screening of tinted prints know that the experience of a digital or Desmet print cannot compare to the impact made by authentic tinting. When one is fortunate enough to see an original print, there is an added element of emotion, created by the vibration of the graded colour. The tinting of these vintage

prints travels through the space and time of the film and enhances the magnificent sharpness of the image. The advantage of 16mm diacetate is that we can project the original tinted prints in public without safety restrictions. The print presented here is unique in that it bears witness to the non-commercial nature of the interwar period: the 1928 print is American,

the inserted English-French intertitles come from the Canadian Kodascope library, and the titles at the beginning and end of the reels were added by the French subsidiary of Kodascope. The exceptional state of conservation of the print allows us to screen the film after having ensured its digital preservation.

Benoît Carpentier and Naeje Soquer

IT'S ALIVE! VERSIONI HOME MOVIE DI CLASSICI DELL'HORROR IT'S ALIVE! HOME MOVIE VERSIONS OF HORROR CLASSICS

L'invenzione e l'ampia disponibilità delle pellicole di formato ridotto resero possibile la distribuzione di film di successo anche dopo il loro sfruttamento in sala. L'home cinema divenne un popolare status symbol per le classi agiate degli anni Venti. Molte sale da fumo erano dotate di un proiettore cinematografico. In seguito, quando i proiettori a passo ridotto divennero accessibili anche alla classe media, generi di nicchia come l'erotico e l'horror divennero più popolari nell'home cinema. Come nel caso dei classici dell'horror di questo programma, le versioni per il mercato casalingo godettero di un'ampia distribuzione decenni dopo l'uscita in sala dei film. L'intensità cinematografica di queste versioni – un susseguirsi di colpi di scena – è esemplificata dalle copie per il mercato casalingo dei tre film della serie *Frankenstein* degli anni Trenta. L'immagine di Boris Karloff nei panni del mostro in *Frankenstein*, *Bride of Frankenstein* e *Son of Frankenstein* divenne un'icona culturale e fu oggetto di innumerevoli imitazioni.

Karl Wratschko

I tre film della serie *Frankenstein* conservati da Cinémathèque16 provengono da versioni condensate in 16mm prodotte negli Stati Uniti dalla Castle Films, società californiana fondata nel 1924 da un ex operatore, Eugene W. Castle. Acquistata nel 1947 dalla United World Films, una succursale della

Universal, la Castle Films iniziò a ripubblicare in formato ridotto versioni condensate dei grandi successi della compagnia. Queste copie 16mm provengono da rimontaggi realizzati negli anni Settanta. Va notato che *Son of Frankenstein* fu distribuito in due versioni: la prima, uscita nel 1965, conteneva una lunga sequenza dialogata e fu sostituita nel 1976 da una seconda versione, presentata in questo programma, che comprendeva un maggior numero di scene d'azione con Boris Karloff e Bela Lugosi. Nel 1977 Castle Films fu ribattezzata Universal 8 e tentò di passare a versioni condensate più lunghe, come quella di *The Raven*, della durata di 18 minuti. La società non sopravvisse all'avvento delle videocassette negli anni Ottanta. Un altro film di questo programma, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, è probabilmente una copia unica al mondo. Si tratta di un rimontaggio effettuato dal collezionista Jean-Claude Eyraud (1946-1996), forse a partire da una versione più lunga del film di John S. Robertson, uscito nel 1920. Cartelli e didascalie sono stati realizzati in modo artigianale su pellicola invertibile negli anni Settanta. Da notare l'ortografia alternativa del nome 'Jeckyll' nei titoli di testa. La versione conserva alcune didascalie originali e un accompagnamento musicale registrato ad area variabile sulla pellicola. Si tratta di un esempio unico dell'ingegnosità che caratterizzava l'uso amatoriale del formato 16mm.

Garance Fromont e Rémi Llorens

*The invention and widespread availability of small-gauge film made it possible to expand the distribution of successful films even after they had been exploited in the cinema. Home cinema became a popular status symbol for the upper class in the 1920s. Many men's salons were equipped with a cine projector. Later, when small-gauge projectors became affordable for the middle class, niches such as erotica or horror were most popular for home cinema use. As in the case of the horror classics in this programme, home cinema versions of films enjoyed wide distribution decades after their creation. The cinematic intensity of home-movie versions – one climax follows the other – becomes ideally visible in the three home-movie versions of the *Frankenstein* films of the 1930s. Boris Karloff's appearance as the monster in *Frankenstein*, *Bride of Frankenstein* and *Son of Frankenstein* became a pop culture icon and a reference point for countless imitations.*

Karl Wratschko

*The three films in the *Frankenstein* series conserved by Cinémathèque16 are from condensed 16mm versions published in the US by Castle Films, a California company founded in 1924 by former cameraman Eugene W. Castle. Acquired in 1947 by United World Films, a subsidiary of Universal, Castle Films began reissuing condensed versions of the company's most popular films in reduced format. These 16mm prints come from*

1970s re-edits. It is noteworthy that Son of Frankenstein was released in two versions: the first in 1965, containing a long dialogue sequence, replaced by a second version from 1976, presented in this programme, containing more action scenes featuring Boris Karloff and Bela Lugosi. In 1977, Castle Films was re-named Universal 8 and sought to extend its business to longer condensed films such as the 18-minute version of The Raven. The company would not be able to resist the arrival of video in the 1980s. Another film in the programme, Dr. Jekyll and Mr. Hyde, is likely the sole print of its kind in the world. The re-editing was undertaken by collector Jean-Claude Eyraud (1946-1996), probably based on a longer version of John S. Robertson's film of 1920. The cards and intertitles were hand produced on reversal film in the 1970s. You will see the alternative spelling of the name of Dr "Jeckyll" in the opening credits. Certain original intertitles remain, as well as a musical accompaniment printed in variable area on the film, serving as a unique example of the inventiveness of amateur uses of the 16mm format.

Garance Fromont and Rémi Llorens



Bride of Frankenstein

DR. JEKYLL AND MR. HYDE

USA, 1920 Regia: Jack Robertson

■ Sog.: dal racconto *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* (1886) di Robert Louis Stevenson. Scen.: Clara S. Beranger. F.: Roy F. Overbaugh, Harold Young. Scgf.: Robert Haas, Clark Robinson, Charles O. Seessel. Int.: John Barrymore (Dr. Henry Jekyll/Edward Hyde), Martha Mansfield (Millicent Carew), Brandon Hurst (Sir George Carew), Charles Lane (Richard Lanyon), J. Malcolm Dunn (John Utterson), Nita Naldi (Gina) Prod.: Famous Players-Lasky Corp. ■ 16mm. L.: 268 m. D.: 24' a 24 f/s. Bn. Sonoro / *Sound*. Didascalie inglesi / *English intertitles*

THE RAVEN

USA, 1935 Regia: Lew Landers

■ Sog.: dal poema omonimo (1845) di Edgar Allan Poe. Scen.: David Boehm. F.: Charles Stumar. M.: Albert Akst. Scgf.: Albert D'Agostino. Int.: Boris Karloff (Edmond Bateman), Bela Lugosi (Dr. Richard Vollin), Lester Matthews (Dr. Jerry Halden), Irene Ware (Jean Thatcher), Inez Courtney (Mary Burns). Prod.: Universal Pictures ■ 16mm. L.: 195 m. D.: 18' a 24 f/s. Bn. *Versione inglese / English version*

FRANKENSTEIN

USA, 1931 Regia: James Whale

■ Sog.: dal romanzo *Frankenstein o il moderno Prometeo* (1818) di Mary Shelley e dalla pièce omonima (1927) di Peggy Webling. Scen.: Garrett Fort, Francis Edward Faragoh. F.: Arthur Edeson. M.: Clarence Kolster. Scgf.: Charles D. Hall. Int.: Colin Clive (Henry Frankenstein), Boris Karloff (il mostro), Mae Clarke (Elizabeth), John Boles (Victor Moritz), Frederick Kerr (il barone Frankenstein). Prod.: Carl Laemmle Jr. per Universal Pictures ■ 16mm. L.: 89 m. D.: 8'. Bn. *Versione inglese / English version*

BRIDE OF FRANKENSTEIN

USA, 1935 Regia: James Whale

■ T. it.: *La moglie di Frankenstein*. Sog.: dal romanzo *Frankenstein o il moderno Prometeo* (1818) di Mary Shelley. Scen.: William Hurlbut, John L. Balderston. F.: John Mescall. M.: Ted J. Kent. Scgf.: Charles D. Hall. Mus.: Franz Waxman. Int.: Boris Karloff (il mostro), Elsa Lanchester (Mary Shelley/la compagna del mostro), Colin Clive (Henry Frankenstein), Valerie Hobson (Elizabeth), Ernest Thesiger (il dottore Pretorius), Gavin Gordon (Lord

Byron). Prod.: Carl Laemmle Jr. per Universal Pictures ■ 16mm. L.: 86 m. D.: 8'. Bn. Versione inglese / *English version*

SON OF FRANKENSTEIN

USA, 1939 Regia: Rowland V. Lee

■ T. it.: *Il figlio di Frankenstein*. Sog.: ispirato ai personaggi del romanzo *Frankenstein o il moderno Prometeo* (1818) di Mary Shelley. Scen.: Willis Cooper. F.: George Robinson. M.: Ted

J. Kent. Scgf.: Jack Otterson. Int.: Basil Rathbone (il barone Wolf von Frankenstein), Boris Karloff (il mostro), Bela Lugosi (Ygor), Lionel Atwill (Krogh), Josephine Hutchinson (Elsa von Frankenstein), Donnie Dunagan (Peter von Frankenstein). Prod.: Rowland V. Lee per Universal Pictures ■ 16mm. L.: 83 m. D.: 18'. Bn. Versione inglese / *English version*

■ Da: Cinémathèque16

ÉRIC ROHMER. PRIMI LAVORI IN 16MM ÉRIC ROHMER. EARLY WORKS ON 16MM

All'inizio degli anni Cinquanta Éric Rohmer fu il primo esponente della *nouvelle vague* a girare cortometraggi, ma la sua carriera professionale di regista decollò solo una decina d'anni più tardi. Il suo primo lungometraggio, *Il segno del leone*, girato nel 1959, uscì solo nel 1962 e si rivelò un insuccesso al botteghino. Ciononostante, nel 1962 lui e Barbet Schroeder fondarono la casa di produzione Les Films du Losange. Il primo film di Rohmer per la nuova società fu il mediometraggio *La Boulangère de Monceau*, incantevole ritratto della vita di un giovane e delle sue avventure amorose per le strade di Parigi. Due anni dopo un film ancora più breve, *Nadja à Paris*, segue un percorso simile: Nadja, una studentessa straniera, passeggia per la città alla ricerca di avventure con fare intrigante e sicuro di sé. È una ragazza che sa quel che vuole. Dalla prospettiva odierna, i due film affascinano per il loro stile quasi documentaristico, che cattura in maniera incantevole la vita nelle strade di Parigi, e ci dimostrano che gli anni Sessanta e il loro stile di vita sono molto più storicizzati di quanto si creda.

Karl Wratschko

Per Éric Rohmer girare un film in 16mm è quasi una rivendicazione, e nel



La Boulangère de Monceau

corso della sua carriera il regista tornerà più volte a questa modalità di ripresa che gli permette di affermare un'estetica dell'economia e una grande libertà. Le due copie, in pellicola invertibile, risalgono al 1965 e sono di notevole qualità: si tratta di copie originali, stampate senza controtipo 35mm, e quindi sono il più vicino possibile al negativo camera. Negli anni Sessanta era possibile girare in 16mm ma bisognava 'gonfiare' i film a 35mm per poterli sfruttare dal punto di vista commerciale nelle sale cinematografiche. Le stampe in 16mm erano riservate soprattutto ai cineclub, che Rohmer frequentava e animava.

Qui la prossimità al negativo originale ci permette di sapere di più sulla realizzazione dei film. Per esempio sulla copia di *La Boulangère de Monceau* si può notare che furono utilizzate due macchine da presa diverse, ciascuna delle quali ha lasciato tracce distinte sulla pellicola. Per questo film Rohmer si fece infatti prestare da amici una Pailard e una Bell & Howell, due cineprese amatoriali. La loro particolarità è che possono girare solo per venti secondi, limitazione che ha guidato il regista nella scrittura di entrambi i film.

Marion Brouant

Éric Rohmer was the first member of the classic *nouvelle vague* set to make short films at the beginning of the 1950s. But his professional career as a filmmaker did not take off until the 1960s. His first feature film, *Le Signe du lion*, shot in 1959, was not released until 1962 and turned out to be a flop at the box office. Nevertheless, he and Barbet Schroeder founded the production company Les Films du Losange in 1962. Rohmer's debut for the company was the mid-length feature *La Boulangère de Monceau*, a charming film that follows the life of a young man and his love affairs on the streets of Paris. Two years later, an even smaller film, *Nadja à Paris*, takes a similar path: foreign student Nadja strolls through the city looking for adventure in a very self-confident and engaging way. This young woman knows what she wants. From today's perspective, both films are fascinating because of their almost documentary style, which captures life on the streets of Paris in a mesmerising way.

Karl Wratschko

For Éric Rohmer, making a film on 16mm was a kind of vindication; he would return several times in his filmmaking career to this mode of shooting, allowing him to assert an aesthetic of efficiency and great artistic freedom. These two prints, dating from 1965, are of remarkable quality: the original prints were printed without 35mm dupe negative, and are therefore as close to the camera negative as possible. In the 1960s, although it was possible to shoot in 16mm, films had to be blown up to 35mm to be shown in commercial cinemas. 16mm prints were reserved for use in film clubs, which Rohmer regularly attended and ran. In this case, the proximity of the original negative allows us to learn more about how the films were made. For example, on the print of *La Boulangère de Monceau*, we notice that two different cameras were used, and each left its characteristic traits on the film. Rohmer had borrowed two amateur cameras from friends, a Paillard



Nadja à Paris

and a Bell & Howell, which had shooting limitation of 20 seconds, a principle that guided the director in writing both films.

Marion Brouant

LA BOULANGÈRE DE MONCEAU

Francia, 1963 Regia: Éric Rohmer

■ T. it.: *La fornaia di Monceau*. T. int.: *The Bakery Girl of Monceau*. Scen., M.: Éric Rohmer. F.: Jean-Michel Meurice, Bruno Barbey. Int.: Barbet Schroeder (lo studente), Michèle Girardon (Sylvie), Claudine Soubrier (Jacqueline). Prod.: Georges Derocles, Barbet Schroeder per

Les Films du Losange ■ 16mm. L.: 250 m. D.: 23'. Bn. Versione francese / French version

NADJA À PARIS

Francia, 1964 Regia: Éric Rohmer

■ Scen.: Nadja Tesich. F.: Néstor Almendros. M.: Jacqueline Raynal. Int.: Nadja Tesich (Nadja). Prod.: Barbet Schroeder per Les Films du Losange ■ 16mm. L.: 144 m. D.: 13'. Bn. Versione francese / French version

■ Da: Cinémathèque16

FILM EFFIMERI: TRAILER E FILM PUBBLICITARI EPHEMERAL FILMS: TRAILERS & ADVERTISEMENT FILMS

Film (prevalentemente) perduti. Ma abbiamo comunque un trailer! (Mostly) Lost Films. But Hey, There Is Still a Trailer!

Hollywood, fine degli anni Dieci. Con un'industria cinematografica in piena espansione diventa fondamentale informare gli spettatori sui film in uscita e creare attesa. All'esterno delle sale i manifesti e la stampa diffondono queste informazioni, ma nulla è più utile che usare a tale scopo lo schermo del cinema, approfittando della massima attenzione dello spettatore. Ecco perché all'inizio degli anni Venti la società Federated Screen Snapshots si mise a produrre cinegiornali che promettevano uno sguardo sulle star hollywoodiane, dietro le quinte, a casa e nel tempo libero. In questa sezione potrete vedere il Federated Screen Snapshot 2nd Series, N°10 dell'ottobre 1922 di *Foolish Wives*, che presenta rare immagini delle monumentali riprese del film di Erich von Stroheim: è la nascita di ciò che oggi chiamiamo 'making of'.

Intorno al 1925 si consolida la forma moderna del trailer cinematografico, che esalta principalmente l'azione, l'avventura, le emozioni e le star. Si tratta di documenti oggi preziosi, raramente proiettati pur essendo spesso le ultime tracce animate di film muti perduti. Cinémathèque16 ha selezionato sette trailer cinematografici americani risalenti al periodo 1924-1926 che promuovono altrettanti film dei maggiori studios hollywoodiani, tre dei quali sono andati perduti e uno sopravvive solo in forma incompleta. Potremo così vedere rare immagini di Gloria Swanson e Louise Brooks.

Il programma metterà inoltre in luce la fragilità del patrimonio dell'epoca del muto. La storia del trailer,



Clothes Make the Pirate

una forma cinematografica spesso considerata impura o minore, attesta l'evoluzione dello spettacolo cinematografico e documenta un fenomeno che è ancora oggi parte integrante dell'esperienza in sala.

Benoît Carpentier e Naeje Soquer

The film industry boomed in Hollywood in the late 1910s, creating the need to keep audiences informed of upcoming films and create anticipation. Posters and press coverage helped spread the word, but what could be more practical than using the cinema screen itself, when the viewer's attention was already captured? Thus, in the early 1920s, the Federated Screen Snapshots company produced newsreels, promising "intimate glimpses of your favourite Hollywood stars, at home, at work and at play". In this programme, you can enjoy the Federated Screen Snapshot 2nd Series, N°10 from October 1922 of Foolish Wives, presenting rare images from the shooting of Erich von Stroheim's film,

the invention of the behind-the-scenes or making-of documentary.

Around 1925, the modern form of the film trailer was established, mainly promoting action, adventure, emotional stories and movie stars. Today, these precious documents are rarely shown, even though they are often the last remaining moving-image remnants of silent films that have since disappeared. Cinémathèque16 has selected seven trailers from 1924-1926 that promote movies from the major Hollywood studios; three of them have been lost and one has survived but is incomplete. These will offer rare glimpses of Gloria Swanson or Louise Brooks.

The screening will also highlight the fragile survival of the cinematographic heritage of the silent era. Although this film form was often considered tainted or negligible, the history of the film trailer is a testament to the evolution of the medium and remains an integral part of the cinema experience today.

Benoît Carpentier and Naeje Soquer

SCREEN SNAPSHOTS: FOOLISH WIVES

USA, 1922

■ Int.: Erich von Stroheim. Prod.: CBC Film Sales ■ 16mm. L.: 33 m. D.: 3'. Bn. Versione inglese / *English version*

THE PHANTOM OF THE OPERA (TRAILER)

USA, 1925 Regia: Rupert Julian

■ T. it.: *Il fantasma dell'opera*. Prod.: Universal Pictures ■ 16mm. L.: 24 m. D.: 2'. Bn. Versione inglese / *English version*

NORTH OF 36 (TRAILER)

USA, 1924 Regia: Irvin Willat

■ Prod.: Famous Players-Lasky Corp.
■ 16mm. L.: 11 m. D.: 1'. Bn. Versione inglese / *English version*

CLOTHES MAKE THE PIRATE (TRAILER)

USA, 1925 Regia: Maurice Tourneur

■ Prod.: Sam E. Rork Productions
■ 16mm. L.: 11 m. D.: 1'. Bn. Versione inglese / *English version*

THE LIVE WIRE (TRAILER)

USA, 1925 Regia: Charles Hines

■ Prod.: First National Pictures
■ 16mm. L.: 11 m. D.: 1'. Bn. Versione inglese / *English version*

MADAME SANS-GÊNE (TRAILER)

USA, 1925 Regia: Léonce Perret

■ Prod.: Famous Players-Lasky Corp.
■ 16mm. L.: 11 m. D.: 1'. Bn. Versione inglese / *English version*

THE AMERICAN VENUS (TRAILER)

USA, 1926 Regia: Frank Tuttle

■ Prod.: Famous Players-Lasky Corp.
■ 16mm. L.: 11 m. D.: 1'. Bn. Versione inglese / *English version*

IRENE (TRAILER)

USA, 1926 Regia: Alfred E. Green

■ Prod.: First National Pictures ■ 16mm.
L.: 11 m. D.: 1'. Bn. Versione inglese / *English version*

■ Da: Cinémathèque16

L'avventura della società La Publicité Animée *The Adventure of La Publicité Animée Company*

Ci fu un'epoca in cui le immagini animate erano riservate al buio delle sale cinematografiche e vedere i film all'aperto era un'esperienza eccezionale. L'avventura di *La Publicité Animée* ne rappresenta un esempio poco noto, di cui Cinémathèque16 sta progressivamente ricostruendo la storia.

Fondata nel 1927 al 16 di rue Joubert a Parigi, la società integrava la produzione e la distribuzione di film pubblicitari, che venivano realizzati sia in studi cinematografici che in studi d'animazione. A tal fine la società ingaggiava attori famosi (Falconetti, André Luguet...) e faceva lavorare noti animatori (Jean Régner) per conto di vari clienti, come la Régie Française des Tabacs, gli pneumatici Michelin e prodotti oggi in gran parte scomparsi.

I film erano poi proiettati con un'apparecchiatura speciale fabbricata dalla società stessa: si trattava di un ingegnoso proiettore a valigetta costituito da uno schermo portatile di vetro smerigliato sul quale l'immagine veniva proiettata per mezzo di uno specchio. Il proiettore veniva posizionato in luoghi pubblici molto frequentati come gli Champs-Élysées e la stazione parigina di Saint-Lazare o nei cinema. Doveva essere un'attrazione formidabile.

Nel corso delle nostre ricerche siamo riusciti a localizzare tre proiettori 16mm della Publicité Animée – tra cui l'esemplare conservato nelle collezioni di Cinémathèque16, che presenteremo durante la proiezione – ma anche quattro film che siamo certi siano stati prodotti dalla società. Uno di essi sarà proiettato in copia originale in quanto le sue condizioni meccaniche lo consentono, e gli altri in versione restaurata. I film provengono da un collezionista privato con l'eccezione della pubblicità Razvite, che fa parte della collezione dell'associazione Dodeskaden di Marsiglia.

Per quanto ne sappiamo, questi rari film pubblicitari che mescolano animazione e riprese dal vivo non erano stati mai chiaramente identificati né proiettati a un pubblico del Ventunesimo secolo.

Benoît Carpentier e Naeje Soquer

There was a time when animated images were reserved for the darkened cinema and seeing films in broad daylight was quite exceptional. The adventure of La Publicité Animée is a little-known example of this, and Cinémathèque16 is gradually reconstructing its history.

Founded in 1927, La Publicité Animée, located at 16 rue Joubert in Paris, was a company that integrated the production and distribution of advertising films, developing adverts in a shooting studio as well as an in animation studio. For this purpose, the company hired the services of well-known actors (Falconetti, André Luguet, for instance) and had

renowned animators (Jean Régner) to work for clients including the Régie Française des Tabacs or Michelin tyres, and for some products that no longer exist. The films could then be shown using special projectors manufactured by the company. The ingenious projector-case with an endless loop system contained a frosted screen on which the image was projected by means of a mirror. The device was then placed in busy public places such as the Champs-Élysées, Paris's Saint Lazare Station or in cinemas. It must have been an amusing sight.

During its research, Cinémathèque16 was able to locate three 16mm projectors from La Publicité Animée, and the example preserved in its collections will be presented during the screening, as well as four films that we are certain were produced by the company. One of them will be shown in its original print – its

mechanical condition makes it possible – and the others will be screened in restored versions. The films are the property of a private collector, except for the Razvite advertisement, which is from the collection of the amiable Dodeskaden association in Marseille, France.

To our knowledge, these rare advertising films, mixing animation and live-action, have never been properly identified or shown to an audience in the 21st century.

Benoît Carpentier and Naeje Soquer

RICINPOUDRE

Francia, ca. 1931 Regia: Jean Régner

■ Animazione: Jean Régner. Prod.: La Publicité Animée ■ 16mm. L.: 103 m. D.: 9'. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: collezione privata / private collection

CIGARETTES BALTO ET GITANES VIZIR

Francia, ca. 1931

■ Prod.: La Publicité Animée ■ DCP. D.: 2' Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: collezione privata / private collection

RAZVITE

Francia, ca. 1929

■ Prod.: La Publicité animée ■ DCP. D.: 2'. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Dodeskaden

UNA PANTERA NERA IN ESILIO / A BLACK PANTHER IN EXILE

ELDRIDGE CLEAVER

Algeria-Francia, 1971
Regia: William Klein

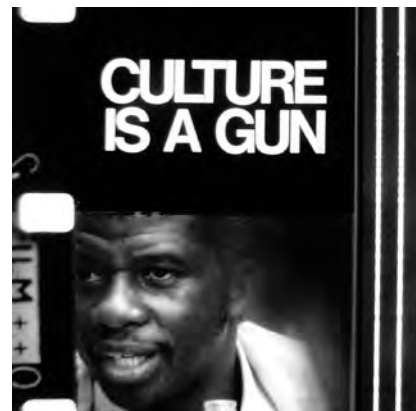
■ T. alt.: *Eldridge Cleaver. Black Panther.* Scen., F., M.: William Klein. Int.: Eldridge Cleaver, Kathleen Cleaver. Prod.: L'Office national pour le commerce et l'industrie cinématographique (ONCIC) ■ 16mm. L.: 779 m. D.: 71'. Col. Bn. Versione francese / French version ■ Da: Cinémathèque16

Documentario altamente politico e di grande impatto su Eldridge Cleaver, lo scrittore e attivista politico americano, condannato per stupro, che fu uno dei primi leader dei Black Panther. Al culmine del movimento per i diritti civili, alla fine degli anni Sessanta, il regista e leggendario fotografo William Klein si trovava ad Algeri per girare un documentario sul Festival culturale panafricano (poi uscito con il titolo *Le Festival Panafricain d'Alger*, vivamente consigliato). Più o meno in quel periodo giunse ad Algeri anche Cleaver,

fuggito dagli Stati Uniti dopo essere rimasto coinvolto in una sparatoria nel 1968. Klein colse l'occasione per intervistarlo. Il regista parlò con Cleaver delle sue opinioni politiche, di come mirasse a provocare una rivoluzione globale e ne documentò, *en passant*, la vita di attivista politico in esilio. Dal punto di vista estetico, Klein prende a modello l'aspetto visivo militante del movimento per i diritti civili e costruisce un film stilizzato e formalmente perfetto che non trova quasi equivalenti nel mondo del documentario.

Karl Wratschko

In un mondo dominato dalla proiezione digitale tendiamo a dimenticare che il cinema è un'arte fotografica. Il supporto filmico, la scelta dell'emulsione e i colori sono infatti al centro del lavoro dei direttori della fotografia. Per girare il suo film su Eldridge Cleaver, il fotografo William Klein scelse di lavorare con l'Ektachrome, un'emulsione invertibile che offre una



Eldridge Cleaver

gamma molto specifica di colori densi. La copia presentata, anch'essa in Ektachrome, sembra 'fatta a mano': le didascalie in francese sono state inserite dopo la stampa, i sottotitoli sono stati materialmente impressi sulla copia e sono leggibili indicazioni scritte a mano. Qui, come avviene per le altre arti, abbiamo la sensazione tangibile che il manufatto *sia* l'opera. Ciném-

athèque16 conserva questa copia dal 2017, anno in cui ha acquisito la collezione dell'attore francese Gérard Rinaldi (1943-2012); la pellicola è fragile ma i suoi colori non presentano alcun segno di degrado e permettono di vivere appieno l'esperienza cinematografica di questo film politicamente impegnato.

Benoît Carpentier e Naeje Soquer

A highly political, powerful documentary about Eldridge Cleaver, the American writer, political activist, and convicted rapist who was an early leader of the Black Panther Party. At the peak of the civil rights movement, in the late 1960s, the director and the legendary photographer William Klein was in Algiers making a documentary about the Pan-African Cultural Festival (later released as Le Festival Panafricain d'Al-

ger and highly recommended). Around that time Cleaver arrived in Algiers, having fled the US after being involved in a shootout in 1968. Klein took the opportunity to interview Cleaver. The filmmaker talked with him about his political opinions, his aim to provoke a global revolution and documented, en passant, his life as a political activist in exile. In terms of aesthetics, Klein takes the militant visual appearance of civil rights movement as a model and constructs a perfectly shaped and stylised film that seeks almost no equivalent in the world of documentary filmmaking.

Karl Wratschko

In a world dominated by digital projection, we tend to forget that cinema is a photographic art. The film medium, the choice of emulsion and colours, is central to the work of cinematographers.

To direct his film on Eldridge Cleaver, photographer William Klein deliberately opted to work with Ektachrome, a reversal emulsion that provides a highly specific range of dense colours. The print presented, itself in Ektachrome, appears to be handmade: the French intertitles have been inserted afterwards, the subtitles are physically engraved in the print and handwritten notes are legible. Here, as in other arts, we have the tangible feeling that the artefact itself is the work of art. Cinémathèque16 has been preserving this print since 2017, after receiving it from the collection of the French actor Gérard Rinaldi (1943-2012). The reel is fragile, and yet its colours show no sign of deterioration, enabling audiences to enjoy the full experience of this politically engaged film.

Benoît Carpentier and Naeje Soquer

SCOPITONI / SCOPITONES

La comparsa di qualcosa di simile al video musicale avvenne molto prima di quanto si possa pensare. Già nel primo decennio del cinema furono realizzati film sonori in cui si esibivano celebri musicisti. All'epoca il suono veniva inciso su un disco di gommalacca che veniva poi riprodotto sincronizzandolo con il film durante la proiezione. La grande rivoluzione in termini di sviluppo del video musicale ebbe luogo negli Stati Uniti all'inizio degli anni Quaranta con i jukebox Panoram e in Europa nella prima metà degli anni Sessanta con gli Scopitone. E non avvenne al cinema o alla televisione, ma nei bar di quartiere, dove improvvisamente apparvero jukebox provvisti di schermo. A differenza della televisione, che all'epoca era ancora in bianco e nero e concedeva uno spazio molto limitato alla cultura pop, gli Scopitone proponevano filmati musicali a colori. La macchina era provvista di un caricatore di bobine 16mm con colonna sonora magnetica. Dopo aver

inserito le monete nella fessura era possibile scegliere tra decine di brevi film musicali. In quel periodo nelle macchine se ne alternavano oltre cinquecento. Erano girati in economia, il che costringeva i registi ad adottare nuovi approcci estetici come l'uso intensivo del montaggio veloce e delle carrellate, la ricerca di location insolite e in molti casi una libertà che oggi ci appare spesso molto sessista. Ma gli Scopitone sono anche divertentissimi, e ci permettono di immergerci in un fenomeno mediatico degli anni Sessanta che negli ultimi decenni è stato sostanzialmente dimenticato.

Karl Wratschko

Questo programma permette di vedere tutti i film di una macchina Scopitone in servizio negli anni Sessanta: fu una breve parentesi, quella che fece entrare il cinema nei bar europei. Presentiamo quindi un insieme di 61 film acquisito nel 2019 da Cinémathèque16, ossia le 36 bobine contenute

dalla macchina più altre 25 che erano state tolte dal gestore del bar per sostituirle con film più recenti, ma che vennero comunque conservate. La grande complessità di questo 'jukebox cinematografico' rende difficile ricostruire le condizioni d'epoca, ma la proiezione in ordine cronologico di edizione di questi film dal potente suono magnetico sarà sicuramente un bel momento di scoperta.

Benoît Carpentier

The rise of something like a music video happened much earlier than most people think. Even in the first decade of cinema, sound films were produced in which famous musicians presented songs. The sound was at that time recorded on a shellac record, which was then played in synch with the film as it was projected. The big revolution in terms of music-video development took place in the US in the early 1940s with Panoram jukeboxes and in Europe in the first half of the 1960s with the Scopitone system. And it

was not cinema or television where this revolution took place. It was in the bar around the corner, where suddenly jukeboxes with screens appeared. In contrast to television, which at that time was still in black and white, and which presented pop culture in a very limited way, the music films in the so-called Scopitones were in colour. The machines had a carousel with 16mm films equipped with a magnetic soundtrack. It was possible to choose from dozens of short music films, after inserting coins into the slot. In total, more than 500 different clips rotated in the machines during this period. The films were shot on a very small budget, which forced filmmakers to adopt new aesthetical approaches such as the intensive use of fast editing and tracking shots, unusual location scouting and in many cases a permissiveness, that from today's perspective, can often be considered very sexist. But the Scopitones are also incredibly enjoyable, and allow us to immerse ourselves in a 1960s media phenomenon that has been largely forgotten in recent decades.

Karl Wratschko

This programme features all the musical films of a Scopitone machine that was in use in the 1960s – a brief period that allowed cinema into cafés in Europe. We present a set of 61 films received in 2019 by Cinémathèque16, containing the 36 reels that the machine could hold and 25 that were removed and stored, since the café owner needed to keep buying new films to feed his machine. Of course, the great complexity of this cinematographic jukebox makes it difficult to reconstitute the conditions of the time, but screening these films in chronological order based on publication date, with their powerful magnetic sound, will certainly create an entertaining moment of discovery.

Benoît Carpentier

■ 16mm. D.: 150'. Col.

■ Da: Cinémathèque16

Adamo, *Vivre*

Aimable et Zappy Max,
Elle s'était fait couper les cheveux

Aphrodite's Child,
Let Me Love, Let Me Live

Audrey Arno, *La Pachanga*

Hugues Aufray,
Dès que le printemps revient

Brigitte Bardot, Serge Gainsbourg,
Comic Strip

Alain Barrière, *Les Guinguettes*

Gilbert Bécaud, *Nathalie*

Gilbert Bécaud, *L'Important c'est la rose*

Les Brutos,
Summer Time – Besame Mucho

Rita Cadillac, *C'est fou*

Maya Casabianca,
Garde-moi la dernière danse

Les Charlots,
Paulette la reine des paupiettes

Les Charlots,
Je chante en attendant que ça sèche

Les Chats sauvages, *Sherry*

Christophe, *Les Marionnettes*

Jean Constantin, *Dibilibilim*

Dalida, *Viva la pappal'*

Dion, *Ruby Baby*

Claude François,
Chaque jour c'est la même chose

France Gall, *Baby Pop*

John Foster, *Amore scusami*

Franck Gérald, *Si ton destin*

Danyel Gérard, *D'accord, d'accord*

Juliette Greco,
C'était bien (Le p'tit bal perdu)

Johnny Hallyday, *Je te veux*

Françoise Hardy, *Comme tant d'autres*

Jacques Hélian et son orchestra,
Oh! Honolulu (Chi chi)

Enrico Macias, *Mon cœur d'attache*

Enrico Macias,
Paris tu m'as pris dans tes bras

Mireille Mathieu, *À cœur perdu*

Mireille Mathieu, *Mon copain Pierrot*

Mireille Mathieu, *J'ai gardé l'accent*

Myriam Michelson, *Le Letkiss*

Mistigri, *Rue de Lappe*

Claude Nougaro, *Le Jazz et la java*

Pierre Perret,
Les jolies colonies de vacances

Pierre Perret, *Tonton Cristobal*

Annie Philippe, *Ticket de quai*

Roger Pierre & Jean-Marc Thibaut,
Y'a un truc

Conrad Prindle, *Snappez à mes côtés*

Line Renaud, *Hully Gully*

Henri Salvador, *Twist SNCF*

Henri Salvador, *Zorro est arrivé*

Henri Salvador, *Juanita Banana*

Henri Salvador, *Attila est là*

Henri Salvador, *Toucher du bois mon gars*

Sheila, *L'Heure de la sortie*

Les Surfs, *Sacré Josh*

Les Surfs, *Scandale dans la famille*

Sylvie Vartan, *Si je chante*

Sylvie Vartan, *Je voudrais être un garçon*

Hervé Villard, *Mourir ou vivre*

Bobby Vee,
The Night Has a Thousand Eyes

PARTE 2: CINEMA SPERIMENTALE DEL QUÉBEC E DEL CANADA PART 2: EXPERIMENTAL FILMS FROM QUÉBEC AND CANADA

A cura di / Curated by **André Habib**

I tre programmi qui riuniti sono contraddistinti da una grande eterogeneità. Nonostante il titolo non intendono proporre una definizione prescrittiva di ciò che dovrebbe essere ‘il cinema sperimentale del Québec e del Canada’. Al massimo ci permettono di intravedere l’eclettismo che questa espressione racchiude: tre film psichedelici girati da un quebecchese a Parigi, stupendi film-diari realizzati da un canadese (innamorato del Québec) che vive a New York, il frammento di un filmato amatoriale in 8mm che mostra l’arrivo di Fernand Léger alla stazione ferroviaria di Québec City nel maggio del 1945, il primo film studentesco girato a Montréal da un filmmaker acadiano la cui eccezionale produzione era destinata a svilupparsi in parte negli Stati Uniti, un B-movie sperimentale di fantascienza dagli accenti surrealisti, un poetico film di *found footage* collettivo, un film queer intimo che mescola film e video... Questi titoli sono opera di filmmaker affermati (Bourque, Wieland) o di artisti che hanno realizzato solo uno o pochissimi film sperimentali (Lafleur, Desrosiers, Parent, Lafontaine). Hanno in comune il fatto di essere stati riscoperti o restaurati, in molti casi di recente, grazie al lavoro della Cinémathèque québécoise (che conserva i lavori di Joyce Wieland e di O’Leary e vari altri film di questa sezione). Molti di essi non sono mai stati proiettati pubblicamente al di fuori del Canada. Fanno parte di recenti iniziative storiografiche e archivistiche – cui questa sezione spera di contribuire – volte a mappare, scrivere e recuperare la storia del cinema sperimentale canadese e quebecchese (si veda Zryd & Broomer o Lafleur & Elwani). Esercizi isolati, indipendenti e orgogliosamente artigianali, tutti questi film solitari sono



Tant que s’illuminera l’animal stratifié

paradossalmente espressione di una collettività – una “comunità inconfessabile”, un “popolo assente” – e di una moltitudine. Fanno emergere, per la nostra massima felicità, la bellezza segreta di un mondo nascosto ma anche le possibilità sommerse del cinema, ed è una fortuna poter riportare in superficie e riscoprire tutto questo.

André Habib

The three programmes we have gathered here are marked by a great heterogeneity. They do not aim to propose a prescriptive definition – despite the title – of what “experimental films from Québec and Canada” are supposed to be. At the very most, they allow us to glimpse the eclecticism that this term covers: three psychedelic films shot by a Québécois in Paris, wondrous film-journals or satirical pamphlets made by a Canadian (in

love with Québec) living in New York, a fragment of an 8mm amateur film showing Fernand Léger’s arrival at the Québec City train station in May 1945, the first student film made in Montreal by an Acadian filmmaker whose exceptional body of work will flourish in part in the US, an experimental sci-fi B-movie with surrealist accents, a collective found-footage film-poem, an intimate queer film mixing film and video... These films are the work of established filmmakers (Bourque, Wieland) or those who have made one or very few experimental films (Lafleur, Desrosiers, Parent, Lafontaine). They share in common the fact that they have been rediscovered or restored, in many cases, recently, thanks to the work of the Cinémathèque québécoise (which preserves the films of Joyce Wieland and O’Leary as well as several other films in the cycle) and

many have never been screened publicly outside of Canada. They are part of recent historiographical and archival initiatives to map, write and restore the history of Canadian and Québec experimental cinema (see Zryd & Broome or Lafleur & Elwani) to which this cycle

also hopes to contribute. Isolated exercises, independent and fiercely artisanal, all these solitary films are paradoxically the expression of a collectivity – an “unavoidable community”, “people who are missing” – and of a multitude. They bring to light, for our greatest happiness,

the secret beauty of a hidden world, as well as the buried possibilities of cinema, and that is something that we are very fortunate to be able to unearth and re-discover.

André Habib

XPQ: SENTIERI CHE SI BIFORCANO / XPQ: FORKING PATHS

XPQ è il titolo che Ralph Elwani e io abbiamo scelto per un libro collettivo sulla storia del cinema sperimentale in Québec che mescola interviste, documenti, saggi. L'équipe della Cinémathèque québécoise, cineasti e autori (tra cui André Habib dell'Università di Montréal) hanno reso possibile la nascita di questo volume dedicato a un aspetto poco noto della produzione cinematografica in Québec. Per molto tempo associato all'animazione sperimentale prodotta in seno al National Film Board of Canada / Office National du Film du Canada (McLaren, Lipsett, Hébert, Jodoin), il cinema sperimentale quebecchese è molto più vario, ricco e complesso. Un'analisi approfondita della produzione sperimentale indipendente dagli anni Trenta agli anni Sessanta rivela una sincronia con l'avvento dell'avanguardia in Québec. Per questo abbiamo voluto inserire nel programma due cortometraggi dell'artista visivo Omer Parent, che dimostrano il legame tra la nascente avanguardia e gli artisti visivi europei dell'epoca, come Fernand Léger. Il programma esplora poi i vari approcci che hanno caratterizzato il cinema sperimentale tra gli anni Sessanta e Ottanta, senza particolari criteri d'inclusione a parte l'estrema rarità dei film e la loro invisibilità al di fuori della città in cui sono stati realizzati. Quindi, dopo le parole elogiative pronunciate da Pauline Kael cinquant'anni fa durante un passaggio al Festival di Montréal, potremo giudicare con piena cognizione di causa un film inclassificabile dei registi Lafleur e



Sur une musique de M. Muybridge

Desrosiers, *Tant que s'illuminera l'animal stratifié*; scopriremo poi film che travalicano i programmi di studi sul cinema delle Università di Montréal e Concordia nel cui contesto sono nati (Desgagnés/Gélinas, Bourque); e osserveremo la nascita del cinema sperimentale queer (Lafontaine). Tutti questi film sono stati digitalizzati, restaurati e riscoperti negli ultimi anni e, con poche eccezioni, non sono mai stati visti fuori dei confini canadesi.

Guillaume Lafleur

XPQ is the title that Ralph Elwani and I came up with when we decided to name a collective book on the history of experimental cinema in Québec, a blend of interviews, documents and

essays. The team at the Cinémathèque québécoise, along with filmmakers and authors (including André Habib from the Université de Montréal) have made this book possible, which is dedicated to a largely unknown aspect of film production in Québec. Québec experimental cinema has long been associated with experimental animation produced by the National Film Board of Canada (McLaren, Lipsett, Hébert, Jodoin), but it is much more varied, rich and complex. An in-depth analysis of independent experimental production from the 1930s to the 1960s illustrates a synchronism with the advent of the avant-garde in Québec. In this programme, we therefore wanted to include two short films by the visual artist Omer Parent, demonstrating the link

between the fledgling avant-garde movement and the European visual artists of the time, including Fernand Léger. The remainder of the programme explores the various approaches that characterised experimental cinema between the 1960s and 1980s, without any actual obstacles other than the extreme rarity of the films and their absence outside the city where they were created. Thus, after the laudatory words pronounced by Pauline Kael 50 years ago, during a visit to the Montreal Film Festival, we will be able to judge for ourselves an unconventional film by directors Lafleur and Desrosiers, Tant que s'illuminera l'animal stratifié. We shall discover films beyond the academic halls of the Université de Montréal and Concordia where they were produced (Desgagnés/Gélinas, Bourque) and also explore the advent of queer experimental cinema (Lafontaine). All these films have been digitised, restored and rediscovered in the last two years and, with a few exceptions, have never been shown outside of Canada.

Guillaume Lafleur

ARRIVÉE DE FERNAND LÉGER DEVANT LA GARE DU PALAIS (QUÉBEC)

Canada (Québec), 1945
Regia: Omer Parent

■ F., Prod.: Omer Parent ■ DCP. D.: 1'. Bn.
Muto / Silent ■ Da: Zoom Out / BANQ

TESTS ET JEUX EXPÉRIMENTAUX

Canada (Québec), ca. 1943-54
Regia: Omer Parent

■ F., Prod.: Omer Parent ■ DCP. D.: 3'. Col.
Muto / Silent ■ Da: Zoom Out / BANQ

SUR UNE MUSIQUE DE M. MUYBRIDGE

Canada (Québec), 1990
Regia: Michel DeGagné, Michel Gélinas

■ Scen., F., M.: Michel DeGagné, Michel Gélinas. Prod.: Les Productions de l'Ombre Magique ■ DCP. D.: 13'. Col. Sonoro / Sound ■ Da: La Cinémathèque québécoise

CORPUSCULAIRE

Canada (Québec), 1989
Regia: Yves Lafontaine

■ Scen.: Yves Lafontaine. F.: André Proulx.
Prod.: L'Île mystérieuse ■ 16mm, D.: 10'.
Col. Sonoro / Sound ■ Da: Light Cone

JOLICOEUR TOURISTE

Canada, 1989 Regia: Louise Bourque

■ Scen.: Elène Tremblay, Louise Bourque.
F.: Louise Bourque. Int.: Johnny Chouinard. Prod.: Département de cinéma Concordia ■ 16mm. D.: 10' Col. Sonoro / Sound ■ Da: Louise Bourque

TANT QUE S'ILLUMINERA L'ANIMAL STRATIFIÉ

Canada (Québec), 1965
Regia: Jean Lafleur, Robert Desrosiers

■ Scen., F., M., Scgf.: Jean Lafleur, Robert Desrosiers Int.: Johanne Ménard, Francine Jacques, André Beaudoin.
Prod.: Jean Lafleur, Robert Desrosiers ■ DCP. D.: 25'. Bn. Sonoro / Sound ■ Da: La Cinémathèque québécoise

RIPENSARE AL PASSATO: LE OPERE DI JOYCE WIELAND LOOKING BACK: FOCUS ON JOYCE WIELAND

All'inizio degli anni Sessanta Joyce Wieland ha ormai superato le sue origini di pittrice per esplorare tutta una serie di materiali e di media, compreso il cinema. Trasferitasi da Toronto a New York, gira *Water Sark* e *Peggy's Blue Skylight* nel suo studio/abitazione, usando lo spazio, gli oggetti e le condizioni di luce che aveva a disposizione. Assistiamo così a quella che i Nuovi Materialisti oggi chiamano 'ontologia piatta'; le parti del corpo nudo dell'artista prendono posto in mezzo a un insieme di oggetti, mentre banali articoli casalinghi sono mostrati in uno stato di

animazione e di agire generativo. Alcune di queste strategie sono evidenti in *Rat Life and Diet in North America*, ma l'esito è molto diverso perché ora le situazioni allestite sul tavolo della cucina sono dotate di una struttura narrativa e diventano un'allegoria contro la guerra del Vietnam in cui i roditori protagonisti fuggono dal regime militaristico statunitense attraversando il confine con il Canada. Con il suo esplicito passaggio alla forma narrativa e alla politica, Wieland prende le distanze dai paradigmi del cinema strutturalista dell'epoca. L'umorismo del film è però caratteri-

stico dell'arte e della pratica cinematografica di Wieland nel suo complesso. *A & B in Ontario* contiene momenti di comicità slapstick, con Wieland e il suo collega filmmaker sperimentale Hollis Frampton che portano in giro le loro voluminose cineprese e si inseguono l'un l'altra – al chiuso, in un parco, sulla spiaggia. Il film è anche un omaggio sincero all'amicizia e alla collaborazione tra Wieland e Frampton, tanto che le riprese del 1967 sono state montate in un film finito solo nel 1984, dopo la morte del filmmaker.

Johanne Sloane

By the early 1960s, Joyce Wieland had surpassed her artistic origins as a painter, to explore a range of materials and media, including film. After she relocated from Toronto to New York, Water Sark and Peggy's Blue Skylight were shot in the artist's studio/living space, using the space, objects, and light conditions at hand. We become witnesses to what New Materialists now call a flat ontology; the artist's own naked body parts take their place amid an assemblage of objects, while ordinary household items are shown in states of liveliness and generative agency. Some of these strategies are evident in Rat Life and Diet in North America, but the result is very different because the table-top scenarios are provided with a narrative structure; thus the film becomes an anti-Vietnam War allegory, a story of rodent-protagonists who escape the USA's militaristic regime, crossing the border to Canada. With this overt turn to narrative and politics, Wieland distanced herself from the Structuralist film paradigms of the time. The humour in this film is characteristic, though, of Wieland's art and film practice as a whole. A & B in Ontario includes moments of slapstick-style comedy, as Wieland and fellow experimental filmmaker Hollis Frampton lug their big cameras around and stalk each other – indoors, on the street, in a park, on the beach. The film is also a genuine homage to Wieland's friendship and collaboration with Frampton, and indeed, the 1967 footage was only assembled into a finished film in 1984, after his death.

Johanne Sloane



Rat Life and Diet in North America

PEGGY'S BLUE SKYLIGHT

Canada, 1964 Regia: Joyce Wieland

■ F.: Joyce Wieland. Mus.: Paul Bley. Int.: Michael Snow. Prod.: Joyce Wieland
■ 16mm. D.: 12'. Bn. Sonoro / Sound

WATER SARK

Canada, 1965 Regia: Joyce Wieland

■ F., Prod.: Joyce Wieland ■ 16mm, D.: 14'.
Col. Sonoro / Sound

A & B IN ONTARIO

Canada, 1967-84

Regia: Hollis Frampton, Joyce Wieland

■ F., Int.: Hollis Frampton, Joyce Wieland.
M.: Joyce Wieland, Susan Rynard. Prod.:
Joyce Wieland ■ 16mm, D.: 16'. Bn. Sonoro
/ Sound

RAT LIFE AND DIET IN NORTH AMERICA

Canada, 1969

Regia: Joyce Wieland

■ F., Prod.: Joyce Wieland ■ 16mm, D.: 16'.
Col. Sonoro / Sound

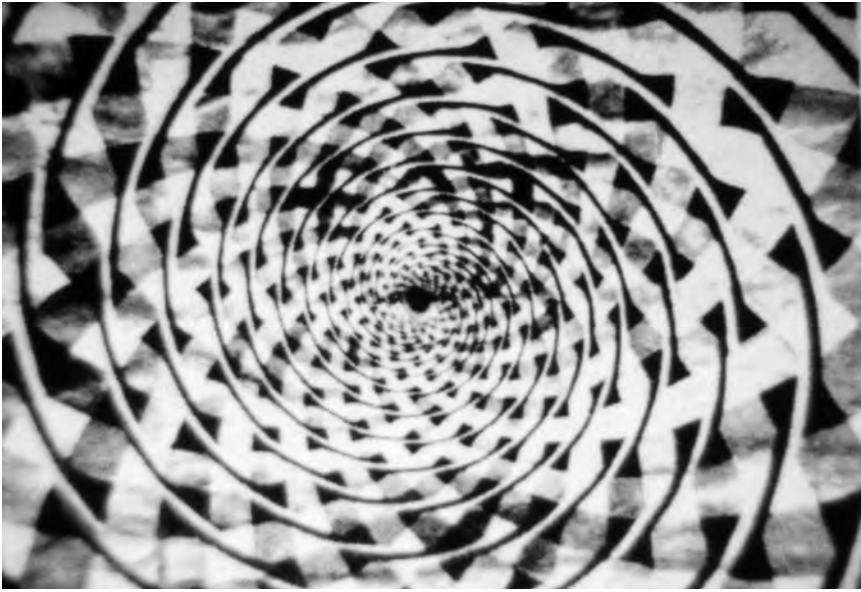
■ Da: Light Cone

SQUARCI DI BELLEZZA: I FILM DI ETIENNE O'LEARY GLIMPSSES OF BEAUTY: THE FILMS OF ETIENNE O'LEARY

Se Etienne O'Leary (nato a Montréal nel 1944) avesse composto un saggio autopoietico avrebbe potuto intitolarlo *Alchimia del film* in omaggio all'*Alchimia del verbo* di Arthur Rimbaud, al quale è stato talvolta accostato tanto per la forza poetica quanto per la natura folgorante della sua opera (tre

anni di intensa attività creativa seguiti da un lungo silenzio). Nei tre film che O'Leary realizzò a Parigi e dintorni tra il 1966 e il 1968 troviamo uno sguardo capace di allucinare il quotidiano e di sublimare l'ordinario in una sequenza sincopata di visioni caleidoscopiche. La sua opera si inserisce nel filone psi-

chedelico del cinema degli anni Sessanta (viene in mente il lavoro del suo amico Pierre Clémenti, che appare nei film di O'Leary e che proprio da lui avrebbe appreso i rudimenti del cinema), dove il diario filmato diventa un modo per varcare le porte della percezione contro cui la realtà spesso si in-



Chromo Sud

frange violentemente. In *Day Tripper*, e ancor più in *Homeo* e *Chromo Sud*, O'Leary usa sovrapposizioni virtuosistiche, un frenetico montaggio fotogramma per fotogramma e complessi collage musicali per comporre una 'folle parata' di cui è l'unico a possedere la chiave. I suoi palinsesti di immagini e suoni potrebbero essere meglio descritti da un'altra parola rimbaudiana: illuminazioni. Pochi anni dopo il Maggio francese (immagini di quegli eventi appaiono alla fine di *Chromo Sud*) O'Leary tornò in Québec. La sua opera è stata riscoperta solo all'inizio degli anni Duemila, grazie al lavoro di Jean-Pierre Bouyxou, Christian Lebrat e Nicole Brenez e poi del Centre Pompidou, che ha trovato gli elementi filmici conservati alla Cinémathèque québécoise. Questi elementi sono stati proiettati nel 2010 a Montréal alla presenza dell'autore, che non vedeva i suoi film dagli anni Settanta e che è scomparso l'anno dopo. Le copie proiettate a Bologna, distribuite da Light Cone e ricavate dagli elementi originali conservati a Montréal, non sono mai state mostrate in Italia.

André Habib

If Etienne O'Leary (born in Montreal in 1944) had composed an autopoietic essay, he could have entitled it Alchemy of Film, in a nod to the French poet Arthur Rimbaud's The Alchemy of the Word, to whom he has sometimes been compared, as much for the poetic power of his work as for its fulgurating nature (three years of intense creative activity, followed by a long silence). In the three films that O'Leary made in and around Paris between 1966 and 1968, we find a gaze capable of hallucinating the everyday, of sublimating the ordinary into a syncopated sequence of kaleidoscopic visions. His work is part of the psychedelic vein of 1960s cinema (one thinks of the work of his friend Pierre Clémenti who appears in his films and to whom O'Leary would have taught the rudiments of cinema), where the filmed diary becomes a way of crossing the doors of perception against which often reality violently fragments itself. In Day Tripper, and even more so in Homeo and Chromo Sud, O'Leary uses virtuoso superimposition, frantic frame-by-frame editing and complex musical collages to compose a "crazy parade" to which he alone had the key. His palimpsests of images and sounds could well be best de-

scribed by that other Rimbaudian word: illuminations. A few years after May '68 (images of which events appear at the end of Chromo Sud), O'Leary returned to Québec. His work was only rediscovered in the early 2000s, thanks to the work of Jean-Pierre Bouyxou, Christian Lebrat and Nicole Brenez, and then of the Centre Pompidou, who found the elements preserved at the Cinémathèque québécoise. These elements were screened in 2010 in Montréal, in the presence of the filmmaker who had not seen his films since the 1970s. He died the following year. The copies projected in Bologna, distributed by Light Cone, made from the original elements kept in Montréal, have never been shown in Italy.

André Habib

DAY TRIPPER / LE VOYAGE DIURNE

Canada (Québec), 1966

Regia: Etienne O'Leary

■ F., Prod.: Etienne O'Leary ■ 16mm. D.: 9'.
Bn. Sonoro / Sound

HOMEO

Canada (Québec), 1967

Regia: Etienne O'Leary

■ T. alt.: *Homeo: Minor Death: Coming Back from Coming Home.* F., Prod.: Etienne O'Leary ■ 16mm. D.: 38'. Col. Sonoro / Sound

CHROMO SUD

Canada (Québec), 1968

Regia: Etienne O'Leary

■ F., Prod.: Etienne O'Leary ■ 16mm. D.: 21'. Col. Sonoro / Sound

■ Da: Light Cone

IL CINEMA RITROVATO KIDS E YOUNG

Programma a cura di / Programme curated by **Schermi e Lavagne**



Anche quest'anno Schermi e Lavagne, il dipartimento educativo della Cineteca di Bologna, propone un programma – una trentina di film, cui si affiancheranno laboratori creativi, spettacoli e concerti – pensato per spettatori più piccoli, che potranno accedere alle proiezioni e alle altre iniziative a loro dedicate con uno speciale accredito.

La sezione *Fiabe dal mondo* celebra il centenario della nascita di Italo Calvino con uno spettacolo di disegno su sabbia a cura di Nadia Ischia, una selezione di corti e il restauro di una *Cenerentola* catalana del 1950.

Rendiamo omaggio al festival di La Rochelle, storica kermesse dedicata al cinema d'animazione in programma proprio nella settimana successiva al Cinema Ritrovato, con una selezione di corti scelti dalla loro rassegna *Mer animée*, dedicata ai bambini dai quattro anni in su. Ai più piccoli è rivolto anche il progetto *Cinemini*, condotto dal Deutsches Film Institut & Filmmuseum di Francoforte e finanziato da Creative Europe: il coordinatore Sebastian Rosenow presenterà una selezione di film di vari generi, a dimostrazione di come anche i documentari o i film sperimentali, se opportunamente accompagnati, possano coinvolgere gli spettatori più giovani. Dopo due anni, la grande tradizione dell'animazione polacca a cavallo fra i Sessanta e Settanta torna protagonista con una serie di corti provenienti dallo WFDiF (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych), importante studio di Varsavia. A introdurli, la curatrice Iga Harasimowicz. Non poteva mancare l'appuntamento con i film muti accompagnati dal vivo: gli allievi del Conservatorio di Rovigo, sotto la guida di Daniele Furlati, hanno composto le colonne sonore per alcuni film italiani degli anni Dieci e le presenteranno ai bambini utilizzando diversi strumenti musicali.

Infine, proponiamo due piccoli classici anni Cinquanta, che hanno appassionato e commosso molteplici generazioni di ragazzi: *Crin Blanc* di Albert Lamorisse e *Heidi* di Luigi Comencini.

Il Cinema Ritrovato Kids si espande in città: alle confermate proiezioni al Giardino del Guasto e alle Serre dei Giardini Margherita, si aggiungono quest'anno quelle presso la Sala Centofiori.

Il gruppo del Cinema Ritrovato Young, composto da ragazze e ragazzi dai sedici ai diciannove anni, presenterà una rassegna composta da titoli selezionati all'interno della programmazione del festival, intorno ai quali realizzeranno pillole video, interviste agli ospiti e al pubblico e recensioni. Tutti i ragazzi e le ragazze tra i quattordici e i diciotto anni possono richiedere l'Accredito Young, che permette loro di accedere alle proiezioni del festival.

Infine, Schermi e Lavagne organizza insieme a ECFA (European Children's Film Association) la prima edizione dell'ECFA Workshop Warehouse, un'iniziativa che in tre giorni porterà al festival una cinquantina di operatori di Film Education e rappresentanti di festival europei specializzati nel giovane pubblico.

Schermi e Lavagne, the education department of the Cineteca di Bologna, once again offers a section (comprising about thirty films, together with creative workshops, shows and concerts) aimed at younger viewers who can access screenings and other events with special accreditation.

The section Folktales of the World celebrates the centenary of Italo Calvino's birth with a show of sand-drawings curated by Nadia Ischia plus a series of shorts and the restoration of a Catalan version of Cinderella from 1950.

We pay tribute to La Rochelle Festival, a long-standing event devoted to animation cinema that takes place the week immediately after Cinema Ritrovato, with a series of shorts chosen from their programme Mer animée, aimed at children from the ages of four upwards.

The Cinemini project run by Deutsches Film Institut & the Frankfurt Filmmuseum and financed by Creative Europe is also designed with very young viewers in mind. Its coordinator Sebastian Rosenow will present a selection of films of various genres which prove that, with the right accompaniment, even documentaries and experimental films can enthral young audiences.

After two years, the great tradition of late 1960s and early 1970s Polish animation returns with a series of shorts from the important Warsaw studio WFDiF (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych), presented by the curator Iga Harasimowicz. Not to be overlooked is our regular appointment with silent films with live musical accompaniment. Under the guidance of Daniele Furlati, students from the Conservatorio di Rovigo have composed soundtracks for several Italian films of the 1910s and will present them for children using a wide variety of musical instruments.

Finally, we will present two mini classics from the 1950s which have enthralled and moved generations of children: Albert Lamorisse's Crin Blanc and Luigi Comencini's Heidi.

Cinema Ritrovato Kids will also extend further across the city this year; in addition to confirmed screenings at the Giardino del Guasto and the Serre dei Giardini Margherita, there will also be screenings at the Sala Centofiori.

The Cinema Ritrovato Young group, which comprises boys and girls between the ages of 16 and 19, will present a special section of titles selected from the festival programme. Based on this selection, they will produce video clips, interviews with special guests and the public, and reviews. Anyone between the ages of 14 and 18 can request an Accredito Young, which will allow them to access all the festival screenings.

Finally, together with ECFA (European Children's Film Association), Schermi e Lavagne will organize the first edition of the ECFA Workshop Warehouse. Over the course of three days, this initiative will bring to the festival around fifty Film Education practitioners and representatives from various European festivals specialising in young audiences.

CINEMINI EUROPE. ESPLORIAMO IL CINEMA CINEMINI EUROPE. EXPLORING CINEMA

Accompagnateci in un viaggio di scoperta attraverso il cinema. Seguite le orme dell'esploratore degli abissi marini Jacques Cousteau, fate il giro del mondo in uno specialissimo aeroplano, osservate la vita quotidiana in un paesino della Barbagia, in Sardegna, assistete a un'amicizia assai insolita e venite a guardare un parco giochi con occhi completamente diversi. Il programma di cortometraggi *Esploriamo il cinema*, realizzato in collaborazione con il progetto europeo di educazione al cinema Cinemini Europe, accompagna i giovani spettatori in un viaggio attraverso 65 anni di storia del cinema di tutta Europa, mostrando la diversità dei film d'animazione e dei documentari in modo vario e con particolare attenzione per la curiosità infantile.

Sebastian Rosenow

Come along on a discovery voyage through cinema. Follow in the footsteps of deep sea explorer Jacques Cousteau, travel around the world in a very special airplane, observe everyday life in a village in Barbagia in Sardinia, witness a very unusual friendship and get to know a playground through completely different eyes. The short film program Exploring Cine-



My Happy End

ma takes a young audience on a journey through 65 years of film history from all over Europe and shows the diversity of animated and documentary films in a varied way, with a focus on childhood curiosity – in cooperation with the European film education project Cinemini Europe.

Sebastian Rosenow

UN GIORNO IN BARBAGIA

(Italia/1958) di Vittorio De Seta (10')

TÉR

(Ungheria/1971) di István Szábo (5')

MY HAPPY END

(Germania/2008) di Milen Vitanov (5')

MOIA MAMA - SAMOLET

(My Mom Is an Airplane!, Russia/2013) di Yulia Aronova (7')

MALY COUSTEAU

(The Little Cousteau, Repubblica Ceca/2014) di Jakub Kouril (8')

PICCOLI CLASSICI / LITTLE CLASSICS

Il Cinema Ritrovato Kids ospita quest'anno due classici del cinema per ragazzi che dopo ottant'anni non hanno perso nulla del loro incanto: *Heidi* di Luigi Comencini (1952) – che Il Cinema Ritrovato presenta quest'anno nella sezione dedicata alla Praesens-Film – e *Crin Blanc* di Albert Lamorisse (1953).

Il debutto al cinema del personaggio nato a fine Ottocento dalla penna

di Johanna Spyri risale al 1920 con *Heidi of the Alps*, un film americano che può essere considerato l'avvio di un movimento inarrestabile, a partire dalla celebre interpretazione che ne diede nel 1937 Shirley Temple nel lungometraggio di Allan Dwan. Comencini era italo-svizzero e aveva già girato film con bambini, per questo fu scelto per realizzare questo film, il primo di produzione elvetica girato in

lingua tedesca. Heidi sarà poi al centro di sequel, film di fiction e di animazione, serie animate, tra le quali la celebre trasposizione del maestro giapponese Isao Takahata negli anni Settanta.

In Camargue, una mandria di bellissimi cavalli selvaggi si aggira libera. Tra loro, lo stallone Crin Blanc, che un gruppo di mandriani cerca di catturare con tutti i mezzi. Un ragazzino riesce, unico essere umano, ad avvi-

cinarlo e a farselo amico, aiutandolo a fuggire. Girato in un bianco e nero affascinante e potente e sostenuto da una colonna sonora di Maurice Le Roux, *Crin Blanc* ha vinto il Gran Premio per il miglior cortometraggio al festival di Cannes del 1953. È considerato uno dei più bei film per ragazzi mai realizzati.

Il Cinema Ritrovato Kids *will host two classics of children's cinema which have lost none of their charms in the past fifty years: Luigi Comencini's Heidi (1952), which Il Cinema Ritrovato will present as part of the section dedicated to Praesens-Film, and Albert Lamorisse's Crin Blanc (1953).*

The character of Heidi, created by the writer Johanna Spyri in the late 19th century, made her film debut in 1920 with Heidi of the Alps, an American film which created a momentum, beginning with Shirley Temple's celebrated interpretation of the role in Allan Dwan's 1937 adaptation. Comencini was Italo-Swiss and, having already made films for children, was a logical choice to direct this film, the first Swiss production shot in German. Heidi would subsequently appear in various sequels, live action and animated features, and animated series, including the celebrated transposition by the Japanese master Isao Takahata in the 1970s.



Crin Blanc

In the Camargue, a herd of beautiful wild horses roam free. Amongst them is the stallion Crin Blanc. A band of herds-men attempt to capture the horse with every means at their disposal but one boy, the only human to get close to and befriend Crin Blanc, helps set him free. Shot in powerful, captivating black and white and supported by a soundtrack by Maurice Le Roux, Crin Blanc won the Grand Prize for best short at the 1953

Cannes Film Festival. It is considered one of the best films for children ever made.

HEIDI

(Svizzera/1952)
di Luigi Comencini (97')

CRIN BLANC

(Francia/1953)
di Albert Lamorisse (40')

OMAGGIO AL FEMA - FESTIVAL LA ROCHELLE CINÉMA TRIBUTE TO FEMA - FESTIVAL LA ROCHELLE CINÉMA

Il festival con il quale collaboriamo quest'anno è il FEMA, storica manifestazione dedicata al cinema d'animazione che dal 1973 riunisce a La Rochelle appassionati e professionisti del settore, senza assegnare alcun premio. Dalla rassegna *Mer animée*, dedicata ai bambini a partire dai quattro anni di età, abbiamo selezionato alcuni cortometraggi a tema marittimo. Polipi con l'ossessione dell'ordine, creature di sabbia che si animano quando cala

il sole, barchette di carta che imparano ad affrontare il mare aperto, sono tra i protagonisti di questi film, realizzati con tecniche varie, tra cui il disegno su vetro.

The festival with which we are collaborating this year is FEMA, a long-standing event dedicated to animation cinema that since 1973 has brought together enthusiasts and professionals from the sector at La Rochelle, without assign-

ing any prizes. From the section Mer animée, which is aimed at children above the age of four, we have selected several shorts with a nautical theme. Octopuses obsessed with tidiness, sand creatures that come to life when the sun goes down, and paper boats that discover how to brave the open sea are among the protagonists of these films, which were made with a variety of different techniques including drawing on glass.



The Bird and the Whale

LIIVAMEES

(*Sandguy*, Estonia/2011)
di Pärtel Tall (15')

DAS KLEINE ROTE PAPIERSCHIFFCHEN

(*The Little Red Paper Ship*,
Germania/2013)
di Aleksandra Zareba (13')

THE BIRD AND THE WHALE

(Irlanda/2018) di Carol Freeman (7')

INKT

(*Ink*, Paesi Bassi/2020) di Joost Van
Den Bosch e Erik Verkerk (2')

INCANTI ANIMATI / ANIMATED CHARMS

I film animati sono spesso la nostra prima forma di contatto con il mondo del cinema. Il Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych di Varsavia è quindi felice di contribuire al programma del festival di quest'anno con una selezione di animazioni polacche pensata per il pubblico più giovane. I cortometraggi selezionati, prodotti da Studio Miniatur Filmowych, fanno oggi parte della vasta collezione del WFDiF di classici polacchi recentemente restaurati e rappresentano alcune delle più preziose animazioni per bambini realizzate in Polonia negli anni Sessanta e Settanta. Questi film pieni d'energia coinvolgono bambini e bambine con i loro colori ipnotici e l'estetica delle scenografie. Ciascuno di essi, grazie a una sottile e sapiente combinazione di musica e immagine, mette in luce un diverso aspetto morale, fornendo intensi momenti d'apprendimento e importanti spunti di riflessione. Il legame con il materiale impiegato e l'abile integrazione di varie tecniche come il disegno, i ritagli e i pupazzi evidenziano la forza cinetica dei film. Le musiche, create da alcuni dei più celebri



Niespodzianka

compositori polacchi, come Krzysztof Penderecki e Jerzy Matuszkiewicz, arricchiscono il livello visivo dei film e completano splendidamente i laboriosi processi artistici e il virtuosismo delle animazioni. Sono, questi, gli incanti animati del cinema classico polacco.

Iga Harasimowicz

Animated films are often the first form of contact we have with the film world, therefore, the Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych (Warsaw Documentary Film Studio) is thrilled to contribute the following selection of Polish animations to this year's festival programme with the youngest audience in mind. The selected shorts are produced by Studio Min-

iaturo Filmowych and are now part of the vast WFDiF's collection of recently restored classic Polish films, representing some of the most precious animations for children made in Poland in the 1960s and 1970s. These animations bring a fresh energy to the eye of a young, demanding viewer, engaging her/him with their mesmerising colours and aesthetics of set design. Each of the films, through a subtle and wise combination of music and image, takes on a different moral aspect, providing a powerful educational lesson and important food for thought. The connection with the material used in the films and the skilful integration of various techniques like drawing,

cut-outs and puppets highlight the kinetic power of the films. The music, composed by some of the most acclaimed Polish musicians such as Krzysztof Penderecki and Jerzy Matuszkiewicz, is integrated with the visual element of the films, and beautifully complements the laborious artistic processes used, and the virtuosity of the animator. These are the animated charms of Polish classic cinema.

Iga Harasimowicz

PRZYGODA W PASKI

(The Striped Adventure, Polonia/1960)
di Alina Maliszewska-Kruk (11')

SKARB CZARNEGO JACK'A

(The Black Jack's Treasure, Polonia/1961) di Witold Giersz (11')

NIESPODZIANKA

(Surprise, Polonia/1965)
di Teresa Badzian (11')

CZAR KÓŁEK

(The Charm of the Wheels, Polonia/1966)
di Kazimierz Urbański (7')

KOLOROWE KOŁA

(Colourful Circles, Polonia/1972)
di Stefan Janik (8')

CORTI IN MUSICA / MUSICAL SHORTS

L'idea di coinvolgere il Corso di musica applicata del Conservatorio Venezia di Rovigo, dove insegno da un po' di anni e dove prestiamo una particolare attenzione alle connessioni tra passato e presente, è nata dopo esperienze didattiche, masterclass dedicate al cinema muto e collaborazioni con altri festival e sale cinematografiche svolte da alcuni miei studenti che si sono cimentati nell'accompagnamento di film muti. Per *Il Cinema Ritrovato Kids* i programmatori hanno selezionato alcuni cortometraggi da presentare ai giovani spettatori accompagnati dal vivo. Penso sia molto importante mettere in relazione il pubblico di bambini e ragazzi con chi si sta formando artisticamente nell'accompagnamento del cinema muto: più voci musicali che cercano soluzioni nel presente per provare ad avvicinarci alle immagini del passato.

Daniele Furlati

I have been teaching for several years on the course in applied music at the Conservatorio Venezia di Rovigo where we pay particular attention to the connection between past and present. The idea of involving students from this



Bologna monumentale

course came about following a series of teaching experiences and masterclasses on silent cinema, in addition to collaborations with other festivals and cinemas for which my students have accompanied silent films. For Il Cinema Ritrovato Kids, the programmers have selected several shorts to screen for young audiences

with live accompaniment. I think that it is very important to put young audiences together with youngsters who are being training in the art of accompanying silent cinema: diverse musical voices searching for modern solutions to bring us closer to images from the past.

Daniele Furlati

IL POLENTONE DI PONT CANAVESE

(Italia/1909, 7')

COIFFURES ET TYPES DE HOLLANDE

(Cuffie olandesi, Francia/1910, 4')

IL NATALE DI CRETINETTI

(Italia/1911, 8')

TONTOLINI È TRISTE

(Italia/1911, 7')

BOLOGNA MONUMENTALE

(Italia/1912, 5')

COCÒ MARINA LA SCUOLA

(Italia/1912, 5')

KRI KRI E IL SALAME

(Italia/1913, 5')

IL FENOMENALE AMICO DI POLIDOR

(Italia/1914, 9')

BUON COMPLEANNO JAC! / HAPPY BIRTHDAY JAC!

Cento anni fa, nel marzo del 1923, nasceva a Termoli uno dei più importanti esponenti del fumetto italiano del Novecento, Benito Jacovitti. Fin dagli esordi sulle pagine del "Vittorioso", Lisca di pesce (questo lo pseudonimo con cui l'autore amava firmarsi) si distinse per lo stile inconfondibile, risultato di un *pastiche* di surrealismo, comicità e cultura popolare. "Il Fellini del nostro fumetto", lo definisce Goffredo Fofi, per le affinità nel modo di guardare e raccontare l'Italia del dopoguerra.

Scrivendo Francesco Memo: "Attraverso la parodia dei generi letterari e cinematografici, il western con l'inimitabile Cocco Bill, il noir con Bobby Cianuro, il gangster movie con Jak Mandolino, la fantascienza con Microciccio Spaccavento, il giallo con l'arcipoliziotto Cip, il film di pirati con Gamba di Quaglia, Jacovitti ha costruito un universo fantastico da italiano medio, da piccolo-borghese nell'Italia del boom economico".

Il Cinema Ritrovato Kids rende omaggio a Jacovitti con una rassegna dedicata al cowboy Cocco Bill, il pistolero che beve solo camomilla, protagonista dapprima di una serie di spot pubblicitari del Carosello e poi di una serie animata firmata dal maestro dell'animazione italiana Pierluigi De Mas.

One hundred years ago, in March 1923, Benito Jacovitti, one of the most important exponents of Italian comics in the 20th century, was born. Ever since



his debut in the pages of "Vittorioso", Lisca di pesce (this was the pseudonym with which he liked to sign his work) was set apart by his unmistakable style, a pastiche of surrealism, comedy and popular culture. Goffredo Fofi called him "the Fellini of Italian comics" due to the similarities in the way these two artists viewed and narrated postwar Italy. Francesco Memo wrote that "Jacovitti parodied literary and cinematic genres: westerns with the one-of-a-kind Cocco Bill, noirs with Bobby Cianuro, gangster movies with Jak Mandolino, science-fiction with Microciccio Spaccavento, detective stories with the master policeman Cip and pirate films with Gamba di Quaglia. In so doing, he built a fantasy universe for the average, mid-

dle-class Italian in the years of the economic boom."

Il Cinema Ritrovato Kids pays tribute to Jacovitti with a section dedicated to the cowboy Cocco Bill, a gunfighter who only drinks camomile tea, who appeared first in a series of Carosello adverts and subsequently in a series by the master of Italian animation Pierluigi De Mas.

COCCOBILLIPUT

(Italia/2001) di Pierluigi De Mas (13')

COCCO BILL FA COCCODÈ

(Italia/2001) di Pierluigi De Mas (13')

COCCO BILL NELL'ALDIQUA

(Italia/2001) di Pierluigi De Mas (13')

FIABE DAL MONDO / FOLKTALES OF THE WORLD

“Le fiabe sono vere... sono il catalogo dei destini che possono darsi a un uomo e a una donna, soprattutto per la parte di vita che è appunto il farsi di un destino”

Italo Calvino

Tutte le fiabe, a prescindere dalla cultura d'origine, presentano tratti comuni, una stessa struttura abitata dagli stessi personaggi con funzioni ricorrenti in relazione allo svolgimento della storia. Il rimescolamento e la reinterpretazione di elementi e personaggi possono dar vita a un infinito numero di racconti sempre nuovi che presenteranno carattere di universalità e di specificità: ogni narratore aggiungerà qualcosa in base al proprio vissuto e alla propria sensibilità. Italo Calvino, di cui ricorre quest'anno il centenario della nascita, ha dedicato molte riflessioni alle fiabe, raccogliendo e trascrivendo centinaia di storie della tradizione orale italiana nel suo *Fiabe italiane*. È lo spunto da cui siamo partiti per questa piccola rassegna di riletture per il grande schermo di fiabe e racconti popolari provenienti da varie parti del mondo.

Tra i film in programma una preziosa rarità: *Erase una vez...*, lungometraggio del 1950 di José Escobar e Alexandre Cirici i Pellicer, adattamento della *Cenerentola* di Charles Perrault con vari elementi e richiami prettamente catalani. *Il Cinema Ritrovato Kids* ospita l'anteprima mondiale del restauro curato dalla Filmoteca de Catalunya. Dall'Italia due corti dalla regista e animatrice italiana Beatrice Pucci realizzati con la tecnica artigianale della *puppet animation* e ispirati ad altrettanti racconti delle *Fiabe italiane* di Calvino.

“Folktales are real... they provide a catalogue of the various possible destinies of men and women, above all in relation to that part of life concerned with the making of one's destiny.”

Italo Calvino



Kaadina Jeevantike

Regardless of the culture from which they originate, all folktales present certain common traits, the same structure and the same characters who embody consistent functions in relation to the development of the story. The remixing and reinterpretation of these elements and characters can result in an infinite number of new stories, which maintain the same universal characteristics while introducing specific traits as each narrator brings something new from his own life and sensibility. This year marks the centenary of the birth of Italo Calvino. He reflected at length on folktales, collecting and transcribing hundreds of stories from the Italian oral tradition in his Italian Folktales. This was the starting point from which we put together a small section of big screen adaptations of folktales and popular legends from around the world.

Among the films in this programme is a rare and precious title: Erase una vez..., a 1950 feature film by José Escobar and Alexandre Cirici i Pellicer, an adaptation of Charles Perrault's Cinderella with various elements and references specific to Catalan culture. Cinema Ritrovato Kids will host the world premiere of the restoration of this film, curated by the Filmoteca de Catalunya. From Italy, we will screen two

shorts by the Italian animator and director Beatrice Pucci, realised through the craft of puppet animation and inspired by two stories from Calvino's Italian Folktales.

THE STORYBOOK REVIEW

(USA/1946) di Ray Harryhausen (11')

ERASE UNA VEZ... LA CENICIENTA

(C'era una volta... Cenerentola, Spagna/1950) di José Escobar e Alexandre Cirici i Pellicer (59')

JIRTDAN

(Azerbaijan/1969) di Elchin Effendiev e Aghanagi Akhundov (10')

LE NOZZE DI POLLICINO

(Italia/2018) di Beatrice Pucci (7')

THE WITCH AND THE BABY

(Russia/2020) di Evgenia Golubeva (5')

DOVE IL SASSO CADRÀ

(Italia/2022) di Beatrice Pucci (5')

KAADINA JEEVANTIKE

(The Spirit of the Forest, India/2022) di Nandini Rao, Nirupa Rao e Kalp Sanghvi (7')



NON SOLO FILM

Not Only Films



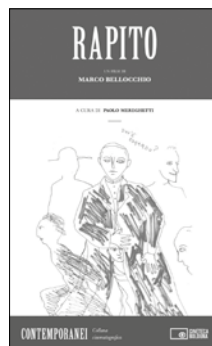
ALBERT SAMAMA CHIKLI
Fotografo, cineasta,
navigatore
ALBERT SAMAMA CHIKLI
Photographer, Director,
Navigator

a cura di / edited by
Mariann Lewinsky
Libro, pp. 348

Albert Samama Chikli (1872-1934) è stato pioniere del cinema africano, geniale fotografo, tecnofi-

lo e inventore, marinaio, principe, nomade, artista poliedrico e libero, che ci riporta sulle sponde di un Mediterraneo crocevia di saperi e civiltà. Dai meravigliosi scatti di Chikli emerge un profondo amore per il suo paese, la Tunisia, di cui ci mostra per la prima volta il profilo dall'alto di un pallone aerostatico, i lavori della campagna e della pesca, il mondo beduino del grande Sud, la ricchezza di una città colonizzata ma fiorente come Tunisi. I suoi film rivelano un indiscusso talento e un pensiero moderno. Documenta la Grande guerra per l'armata francese e realizza, in collaborazione con la figlia Haydée, sceneggiatrice e attrice, due lungometraggi di finzione. Il volume – in doppia lingua italiano e inglese e accompagnato da un ricco corredo iconografico – ne ripercorre la multiforme parabola artistica, proponendo per la prima volta una filmografia completa, in gran parte ricostruita sulla base dei materiali d'archivio depositati presso il fondo Chikli della Cineteca di Bologna.

Albert Samama Chikli (1872-1934) was a pioneer of African cinema, a brilliant photographer, a technophile and inventor, a sailor, a prince, a nomad, a polymath and an independent artist. His life, works and passions take us back to the shores of the Mediterranean, a crossroad of knowledge and civilisation. A deep love of his homeland, Tunisia, emerges from Samama's photography; he shows us, for the first time, the profile of this land from the heights of a hot-air balloon, the labour of farmers and fishermen, the Bedouin world of the great south, the riches of the colonised but flourishing city of Tunis. The films he made reveal his indisputable talent and modern mindset. He documents the Great War for the French army and shoots, along with daughter Haydée as screenwriter and actress, two feature-length films. This dual language volume – Italian and English – is accompanied by a wealth of images. It retraces the course of Samama's multifaceted artistic career and reconstructs his complete filmography for the first time, thanks in large part to the archive materials held by the Samama Chikli Collection of Cineteca di Bologna.



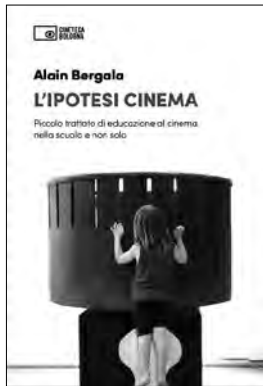
RAPITO
Un film di Marco Bellocchio

a cura di Paolo Mereghetti
Libro, pp. 224

Il volume, curato da Paolo Mereghetti, si propone d'indagare tra le pieghe del film *Rapito* di Marco Bellocchio attraverso le testimonianze del regista e dei due produttori, saggi critici e d'inquadramento storico e, soprattutto, la puntuale ricostruzione della sceneggiatura. Un'occasione

unica per osservare da una prospettiva inedita come lavora uno dei maestri riconosciuti del cinema italiano, Palma d'Oro alla carriera al Festival di Cannes 2021. "Cresciuto in una famiglia di stretta osservanza cattolica, educato dai barnabiti ma dichiaratamente ateo (basta scorrere i suoi film, fin dai *Pugni in tasca* e *Nel nome del padre*, per capire il suo rapporto con la religione cattolica e le sue pratiche), il regista piacentino ha visto in quella storia la possibilità di affrontare i nodi – la Famiglia, la Chiesa, il Potere – che da sempre sono al centro del suo cinema. E che nella storia del piccolo Mortara rivelano una forza e una evidenza finora inedite nella sua filmografia" (Paolo Mereghetti).

This volume, curated by Paolo Mereghetti, aims to investigate the complexities of the Marco Bellocchio film Rapito through interviews with the director himself and two of the film's producers, critical and historical essays and, most importantly, an accurate reconstruction of the screenplay. It is a unique opportunity to gain unprecedented insight into the creative processes of one of the recognised masters – Honorary Palme d'Or at the Cannes Film Festival 2021 – of Italian cinema. "Raised within a strict Catholic family and educated by Barnabites but a declared atheist (simply scroll through his films, from Fists in the Pocket and In the Name of the Father, to understand his relationship with the Catholic religion and its practices), in this story, the director from Piacenza spotted a chance to tackle the issues – Family, Church, Power – that have always been at the centre of his cinema. In so doing, the story of the young Mortara demonstrates a strength and clarity never before seen in his filmography" (Paolo Mereghetti).



L'IPOTESI CINEMA Piccolo trattato di educazione al cinema nelle scuole e non solo di Alain Bergala

Libro, pp. 160

Seconda edizione italiana di un testo fondativo e fondamentale sull'educazione al cinema nelle scuole. Alain Bergala – critico, cineasta e formatore – formula qui la sua fortunata 'ipotesi cinema': mai dimenticare, nei

processi educativi, che il cinema è prima di tutto un'arte autonoma. E che è un linguaggio, e come tale necessita di un apprendistato. Il libro si propone di rispondere, grazie a una scrittura fluida e illuminata di esempi, alle domande che si presentano a coloro che vogliono porsi come 'traghettatori' di un sapere e di un gusto cinematografico presso le generazioni più giovani. Il risultato è una sorprendente opera di riflessione su un tema complesso e dibattuto, e al tempo stesso un testo 'militante', ricco di proposte concrete.

Quest'edizione presenta una nuova introduzione dell'autore, una conversazione di Alejandro Bachmann con lo stesso Bergala sullo stato attuale della didattica del cinema a livello internazionale e sulle nuove sfide introdotte dalla rivoluzione digitale, e un intervento sull'esperienza di Schermi e Lavagne, il dipartimento educativo della Cineteca di Bologna.

The second Italian edition of an authoritative and fundamental text on film education in schools, in which Alain Bergala – critic, filmmaker and educator – formulates his successful "cinema hypothesis"; we must always remember that, in the educational process, cinema is first and foremost an autonomous art form. Also that it is a language and, as such, necessitates an apprenticeship. Through the author's fluent writing and illuminating examples, the book sets out to answer the questions facing those who see themselves as "gatekeepers" of the dissemination of cinematographic knowledge and tastes to younger generations. The resulting work is a surprising reflection on a complex and much debated theme, as well as being a "militant" text, rich in concrete proposals.

This edition features a new introduction by the author, a conversation between Alejandro Bachmann and Bergala on the current state of film education at international level and the new challenges introduced by the digital revolution, and a report on the experiences of Schermi e Lavagne, the Cineteca di Bologna's education project.



KEATON! L'integrale. Volume 1

2 Dvd e 2 Blu-ray
Libro e booklet
pp. 340 e pp. 64

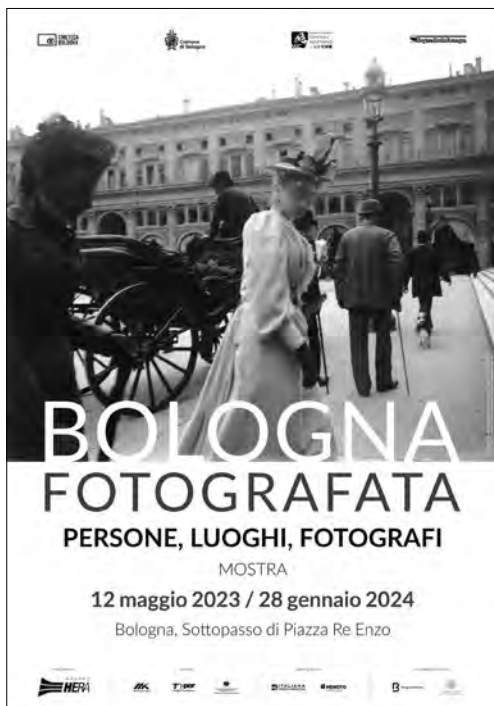
Primo di due cofanetti che rendono per la prima volta disponibili in Italia in versione restaurata tutti i film interpretati da Buster Keaton tra il 1920 e il 1928, con musiche originali appositamente composte. È il risultato del progetto

pluriennale condotto dalla Cineteca di Bologna, in collaborazione con Cohen Film Collection, che ha richiesto ricerche in tutto il mondo per riportare le opere di Keaton a una forma il più vicina possibile a quella originaria.

Questo volume contiene grandi capolavori come *Sherlock Jr.* (*La palla n° 13*, 1924), dove il nostro sogna di entrare e uscire dallo schermo cinematografico; *The General* (*Come vinsi la guerra*, 1927), "il film più folle, più sognato, più poetico" (Mario Soldati) di Keaton; *Steamboat Bill, Jr.* (*Io e il ciclone*, 1928), in cui un innamorato Buster affronta impassibile un uragano. Ma ci sono anche piccoli gioielli dei primi anni Venti: *One Week* (*Una settimana*, 1920), *Neighbors* (*Vicini*, 1921), *The High Sign* (*Tiro a segno*, 1921) e *Cops* (*Poliziotti*, 1922). Extra d'eccezione, *The Great Buster: A Celebration*, l'ultimo film di Peter Bogdanovich, la riedizione aggiornata del libro *Alla ricerca di Buster Keaton* di Kevin Brownlow e un booklet a cura di Cecilia Cenciarelli.

The first of two box sets of the restored versions of all Buster Keaton's films from 1920 to 1928, available for the first time in Italy, with specially composed scores. It is the result of a long-running project run by Cineteca di Bologna in collaboration with Cohen Film Collection, which involved searching the globe to restore the works of Keaton as closely as possible to their original form.

This volume contains masterpieces such as Sherlock Jr. (1924), where our hero dreams of entering the silver screen; The General (1927), Keaton's "craziest, most ambitious, most poetic film" (Mario Soldati); Steamboat Bill, Jr. (1928), in which a lovestruck Buster comes face to face with a cyclone. However, there are also small treasures from the early 1920s: One Week (1920), Neighbors (1921), The High Sign (1921) and Cops (1922). The fantastic bonus features include Peter Bogdanovich's final film The Great Buster: A Celebration, the updated reissue of Kevin Brownlow's book Alla ricerca di Buster Keaton and a booklet curated by Cecilia Cenciarelli.



**BOLOGNA FOTOGRAFATA
PERSONE, LUOGHI, FOTOGRAFI
BOLOGNA FOTOGRAFATA
PEOPLE, PLACES, PHOTOGRAPHERS**

Bologna, Sottopasso di Piazza Re Enzo

12 maggio 2023 – 28 gennaio 2024

12 May 2023 – 28 January 2024

ORARI DI APERTURA / OPENING TIMES

Lunedì, mercoledì, giovedì, venerdì 14-20

Sabato, domenica e festivi 10-20

Martedì chiuso

Monday, Wednesday, Thursday, Friday 2 pm-8 pm

Saturday, Sunday and Holidays 10 am-8 pm

Closed on Tuesdays

Apertura straordinaria durante il festival

(24 giugno-2 luglio) 10-20

Special opening during the festival

(24 June-2 July) 10-20

La città è sempre quella, Bologna, e gli anni che si attraversano sono i medesimi, dalla fine di un secolo, l'Ottocento, alla fine di quello successivo. Nuovamente *Bologna Fotografata*, come già titolava la prima fortunata mostra allestita nel 2017, nuovamente il ristrutturato Sottopasso di Piazza Re Enzo come suggestiva sede.

Ma la narrazione di questa nuova esposizione, pur simile per tanti aspetti alla precedente, è in realtà differente. All'esperienza nata in quell'occasione si è affiancata la possibilità di disporre di nuovi fondi fotografici acquisiti recentemente dalla Cineteca di Bologna; a essi vanno aggiunti i tanti archivi pubblici e privati che, grazie alle collaborazioni attivate per la realizzazione del portale *Bologna Fotografata*, ci hanno fatto scoprire inediti sguardi sulla città.

Una visione dunque più ampia, più corale e anche più composita. Un nuovo racconto compiuto utilizzando i ritratti, le foto di cronaca, le immagini pubblicitarie, le schede della questura, gli album di famiglia e molto altro, nella convinzione che ognuno di questi documenti potesse avere, a suo modo, la capacità di aggiungere una piccola ma significativa parte alla storia di Bologna. A fianco delle immagini

The city remains the same, Bologna, as do the years we traverse: from the end of the 19th century to the end of the 20th century. The title is once more Bologna Fotografata – as it was for the 2017 exhibition, and the venue is once more the underpass in Piazza Re Enzo. However, the story being told by this new exhibition, although similar in many ways to the previous one, is different.

In addition to the experience garnered on that occasion, we now have the opportunity to avail of some photographic collections recently acquired by the Cineteca di Bologna, as well as – thanks to the images shared through the Bologna Fotografata online portal – numerous public and private archives, allowing us to discover never-before-seen views of the city.

A broader, more harmonious and more assorted vision. A new story told through portraits, newspaper photographs, advertising images, police files, family albums... in the belief that each document possesses, in its own way, the ability to add a small but significant part to the history of Bologna.

Alongside iconic images, included to articulate the historical context of our story, it is the documentation of the everyday photographic life of the city, composed of faces and street corners, poses in studios and interiors of family homes.



iconiche, rimaste a scandire i tempi storici del racconto, è rappresentata una quotidianità fotografica della città composta da facce e da angoli di strade, da pose e da interni casalinghi.

Abbiamo voluto che fossero le immagini a raccontarci la storia, senza che apparissero come mere illustrazioni di un racconto già dato; ed è per questo che un'attenzione particolare è riservata a coloro che hanno realizzato questo grande archivio della città, i fotografi, con le loro più differenti attitudini, capacità e intenzioni.

Lasciamo dunque a loro il compito di suggerirci le ragioni e i modi che li portarono a scegliere come e quale Bologna fotografare.

Giuseppe Savini

We wanted images to tell the story, not simply be illustrations to a story that has already been told. For this reason, special attention has been given to the photographers who, through a vast range of tastes, skills and motivations, created this immense archive of the city.

Therefore, we have entrusted them with the task of suggesting the reasons and the methods that led them to choose which Bologna to photograph and how to go about doing so.

Giuseppe Savini



BOLOGNA FOTOGRAFATA **Persone, luoghi, fotografi**

a cura di / edited by Giuseppe Savini

Libro, pp. 364

In occasione della mostra, le Edizioni Cineteca di Bologna pubblicano un ricco volume illustrato con testi di Giuseppe Savini, Michele Smargiassi e Angelo Varni.

Edizioni Cineteca di Bologna published a book specifically for the exhibition featuring a rich selection of pictures and contributions by Giuseppe Savini, Michele Smargiassi and Angelo Varni.

MEMORIE MODERNISSIME. DISEGNI E FILMINI DI STEFANO RICCI
MEMORIE MODERNISSIME. DRAWINGS AND LITTLE FILMS BY STEFANO RICCI

Bologna, Sottopasso di Piazza Re Enzo

12 maggio - 28 gennaio / 12 May - 28 January

Lunedì, mercoledì, giovedì, venerdì 14-20 / *Monday, Wednesday, Thursday, Friday 2 pm-8 pm*

Sabato, domenica e festivi 10-20 / *Saturday, Sunday and Holidays 10 am-8 pm*

Martedì chiuso / *Closed on Tuesdays*

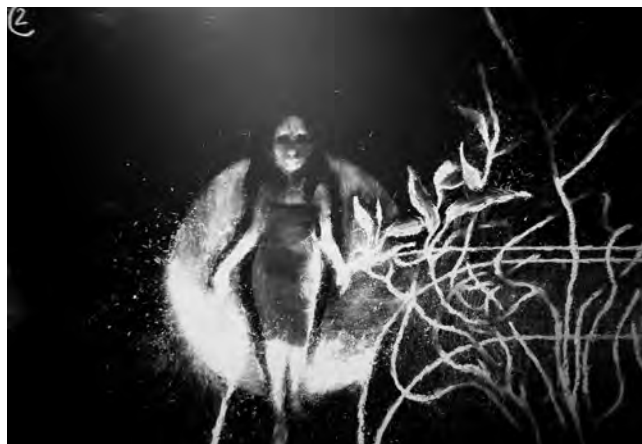
Apertura straordinaria durante il festival

(24 giugno-2 luglio) 10-20

Special opening during the festival

(24 June-2 July) 10-20

Ingresso libero / *Free admission*



È una storia di fantasmi, sono fatti di luce e si trovano lì, sotto piazza Maggiore. Mia madre ci andava da bambina, prima della guerra. Mi ha raccontato gli affreschi, i cantanti dilettanti e il cinema. Lo ha anche sognato: due ragazze giovani le vengono incontro per mostrarle dei vestiti, indossano questi abiti, il colore è quello della rosa canina, il tessuto che vestono è una trasparenza e mi sono svegliata con quel colore sempre davanti agli occhi, un po' rosa un po' bianco, un colore stupendo e, dicevo, ma come faccio a scegliere, siete tutte e due talmente belle!

Quando ci sono entrato per la prima volta, al centro della sala c'era una betoniera che girava lentamente, in fondo due muratori si muovevano come gatti. Ho desiderato subito disegnarli. Gian Luca ha detto, "e se diventasse un filmino?". Lorenzo mi ha regalato tutte le fotografie che ha fatto nel cantiere, tracce archeologiche stratificate nel tempo che rimarranno per sempre sotto l'intonaco e gli affreschi del Modernissimo.

Così ho cominciato ad animare i fantasmi. Ho disegnato una coppia di amici, sono entrati nella sala danzando il ballo dell'amore. Quando sono usciti è entrata di spalle Elena, ginnasta ritmica: è lo spettacolo di fine anno, ha sette anni ma mentre la disegno cambia continuamente, diventa adulta davanti ai miei occhi.

La betoniera continua a girare con un moto cosmico, al suo interno – nel buio – nuota una medusa bianca, luminosa come una bolla di latte. Vicino a lei un cavallo bianco scuote lentamente la criniera, c'è anche un etrusco dietro il ponteggio e altri amici, fantasmi cinematografici che attraversano la sala. Voglio animare le scene che ho in mente, non so se farò in tempo ma tutti i disegni saranno nella mostra del Sottopasso insieme agli esperimenti che ho fatto in questi anni, animando e filmando le cose che vedo.

Qualche anno fa ho cominciato a filmare per utilizzare certi movimenti fisici nel disegno animato. Uso una macchinetta fotografica che sta in mano come una matita. Questa pratica ha cambiato il mio modo di guardare. In fondo è semplice: cerco di mettermi in asse con loro, cerco un punto di vista, l'altezza e la distanza giusta per riuscire a vederli davvero. È importante anche capire quale luce li bagna. Così sono entrato in una stanza che non conoscevo, piena di possibilità, attraversata dalla vita, e mossa – come dire – dallo spazio/tempo.

I filmini disegnati, alcuni cortometraggi in stop motion con pupazzi e animali cuciti che faccio con Ericailcane, qualche mediometraggio politico, tutti questi piccoli esperimenti con l'immagine/movimento cerco di farli seguendo un'urgenza, una necessità interna che mi è indispensabile per vedere meglio le persone, gli animali, la comunità che viene nella vita organica.

Stefano Ricci

It is a story of ghosts. They are comprised of light and can be found under Piazza Maggiore. My mother went there as a child, before the war. She told me about the frescos, the amateur singers and the cinema. She also dreamt about it: two young girls approach her to show her some clothes; they are wearing the clothes, which are made of transparent fabric have the colour of a dog rose; and I woke up with that colour still in front of my eyes – an amazing colour, partly pink and partly white; and I said to myself, how can I choose, they are both so beautiful!

When I entered there for the very first time, there was a cement mixer turning slowly in the middle of the auditorium and two bricklayers moving around like cats in the background. I immediately wanted to draw them. But Gian Luca said, "and what if it was to become a little film?". Lorenzo gave me all the photographs he had taken in the building site, archaeological traces layered in time which will remain underneath the plaster and frescoes of the Modernissimo forever.

And so I started animating ghosts. I drew a couple of friends; they entered dancing a dance of love. When they left, Elena, seen from behind, entered performing rhythmic gymnastics; it is the end of year show and she is seven years old, but as I draw, she keeps changing, morphing into an adult before my very eyes.

The cement mixer continues churning with a cosmic movement; inside – in the dark – a white jellyfish swims, as bright as a milk bubble. Close to it, a white horse shakes its mane slowly. There is even an Etruscan behind the scaffolding, together with other friends, cinematic phantoms crossing the auditorium. I want to animate the scenes in my mind. I don't know whether I can do so in time, but all my drawings will be displayed in an exhibition in the Sottopasso along with the experiments I have conducted in recent years, animating and filming the things I see.

A few years ago I started filming in order to make use of certain physical movements in drawn animations. I use a photographic camera that sits in my hand like a pencil. This practice changed my way of looking at things. In the end, the process is simple: I try to place myself in line with things and I search for the right point of view, height and distance to see them properly. It is also important to identify the light that illuminates them. And so, I entered a room I did not know, full of possibilities, marked by life and intersected – as it were – by space and time.

The little hand-drawn films, several stop-motion shorts using the stitched puppets and animals which I make with Ericailcane, a few medium-length political films – I try to make all these little experiments with image/movement according to an urgency, an internal necessity, which is indispensable if I am to see the people, animals and communities fully come to organic life.

Stefano Ricci

OUSMANE SEMBÈNE 100

Biblioteca Renzo Renzi, Spazio biglietteria Lumière

Piazzetta Pier Pasolini, 3b

24 giugno - 2 luglio / 24 June - 2 July

Ingresso libero / Free admission

Nasceva cento anni fa a Ziguinchor, nel Senegal sudoccidentale, in una famiglia di pescatori wolof, Ousmane Sembène, considerato tra i più grandi autori e cineasti della cultura africana. Il suo contributo al pensiero panafricano, alla riflessione storica su colonialismo e post-colonialismo e all'autoderminazione è stato incommensurabile. Il diffuso analfabetismo del suo popolo spinse Sembène a frequentare il VGIK di Mosca e abbracciare definitivamente il cinema, preferendolo alla letteratura. Insieme ad altri pionieri come Vieyra, Samb, Cheriaa e molti altri, contribuì alla nascita della Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) e del Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou (FESPACO).

Nell'anno del suo centenario rendiamo omaggio a questo gigante del cinema con l'esposizione di una selezione di scatti provenienti dal Fonds d'Archive Africaine pour la Sauvegarde des Memoires, nato per volontà di Ghael Samb Sall, figlia di Ababacar Samb Makharam, e dalla Direction de la Cinématographie du Sénégal. Con un ringraziamento a Marco Lena e Tiziana Manfredi, che a Dakar hanno ritrovato e salvaguardato migliaia di fotografie che ci mostrano il Senegal subito dopo la liberazione, ma anche per aver sparso il 'germe d'archivio' a Dakar e oltre i suoi confini.

Ousmane Sembène was born 100 years ago in Ziguinchor, south-western Senegal, into a Wolof fishing family. Considered to be among the greatest authors and filmmakers in African culture, his contribution to the birth of a Pan-African spirit, his historical reflection on colonialism and post-colonialism, and his input to self-determination have been immeasurable. The widespread illiteracy of his people prompted Sembène to replace writing with cinema after attending the VGIK in Moscow. Together with other pioneers like Vieyra, Samb, Cheriaa and many others he contributed to the birth of the Fédération Panafricaine des Cinéastes (FEPACI) and the Festival panafricain du cinéma et de la télévision de Ouagadougou (FESPACO). On the occasion of his centenary, we would like to pay tribute to him with a small selection of photos provided by the Fonds d'Archive Africaine pour la Sauvegarde des Memoires (created by Ghael Samb Sall, daughter of Ababacar Samb Makharam), as well as from the Direction de la Cinématographie du Sénégal. With thanks to Marco Lena and Tiziana Manfredi not only for finding and now safeguarding thousands of images documenting the early days of free Senegal, but also for spreading the archival virus in Dakar and beyond.

ANNA MAGNANI, L'IRRIPETIBILE / ANNA MAGNANI, THE ONE AND ONLY

Biblioteca Salaborsa - Piazza coperta

Piazza del Nettuno 3

20 giugno - 2 settembre 2023

20 June - 2 September 2023

Ingresso libero / Free admission

In occasione della retrospettiva che Il Cinema Ritrovato dedica al talento senza tempo della grande attrice italiana, la Cineteca di Bologna celebra il mito di Anna Magnani con una mostra di manifesti realizzati da alcuni dei più importanti pittori del cinema: da Anselmo Ballester a Ercole Brini, da Enrico De Seta a Carlantonio Longi a Rinaldo Geleng.

On the occasion of Il Cinema Ritrovato's retrospective devoted to the timeless talent of the great Italian actress, Cineteca di Bologna celebrates the legendary Anna Magnani with an exhibition of posters realised by some of Italy's most important painters for the cinema: from Anselmo Ballester to Ercole Brini, from Enrico De Seta to Carlantonio Longi to Rinaldo Geleng.

Frank Bockius insegna batteria e percussioni e lavora come musicista freelance. Ha collaborato per molti anni con il quintetto jazz Whisper Hot e con i percussionisti Timpanicks. Si è anche cimentato con la musica medievale, il flamenco e la musica latinoamericana e ha collaborato con compagnie di danza e teatri. Venticinque anni fa ha iniziato ad accompagnare film muti, lavorando frequentemente con festival e rassegne nazionali e internazionali (a Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco, Bologna, Londra, Parigi e Zurigo). Negli ultimi anni Bockius ha avviato importanti collaborazioni con altri musicisti specializzati nell'accompagnamento dei film muti.
www.frankbockius.de

Frank Bockius has worked as a drums and percussion teacher and as a freelance musician. For many years he toured with the jazz quintet Whisper Hot and the percussion band Timpanicks. He also played medieval, flamenco and latin music, worked with dance companies and for theatres. Twenty-five years ago, he started to accompany silent films and since then he has worked intensively for national and international venues and festivals (Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco, Bologna, London, Paris, Zurich). Throughout the last few years Bockius has also collaborated with many other great silent film musicians.
www.frankbockius.de

Neil Brand accompagna film muti da più di trent'anni nel Regno Unito e nei festival di tutto il mondo. Collabora con la BBC Symphony Orchestra, che ha eseguito le sue partiture orchestrali di *Underground* di Asquith, del muto di Hitchcock *Blackmail*, di *Easy Street* di Chaplin e del *Robin Hood* di Fairbanks. È un presentatore televisivo conosciuto per le cinque stagioni della serie *Sound of...* su BBC4 e conduce diversi pro-

grammi radio come *Film Programme*, *Add to Playlist* e *Soul Music*. Insegna alla Aberystwyth University ed è membro della Royal Academy of Music. Ha ricevuto il BASCA Gold Badge nel 2016.
www.neilbrand.com

Neil Brand has been a silent film accompanist for over 35 years throughout the UK and at film festivals around the world. He now has a very fruitful relationship with the BBC Symphony Orchestra with his acclaimed orchestral scores for Hitchcock's silent Blackmail, Asquith's Underground, Chaplin's Easy Street and Fairbanks's Robin Hood, published. He is a TV presenter with five Sound of... seasons on BBC4, is a regular presenter on Radio's Film Programme, Add to Playlist and Soul Music, a Fellow of Aberystwyth University and a Member and Visiting Professor of the Royal Academy of Music, and was awarded the BASCA Gold Badge in 2016.
www.neilbrand.com

Timothy Brock è un direttore e compositore specializzato in musica da concerto di inizio Novecento e nell'accompagnamento dal vivo di film muti. Attivo nella conservazione di partiture, ha restaurato *La nuova Babilonia* di Šostakovič, *Entr'acte* di Erik Satie, *L'assassino del Duca di Guisa* di Saint-Saëns, e *Vampyr* di Wolfgang Zeller. Si occupa dal 1999 della preservazione delle colonne sonore dell'archivio Chaplin e ha realizzato quindici edizioni critiche delle sue colonne sonore, tra cui *Tempi moderni* e *Luci della città*. Come compositore di musiche originali per film muti, Brock ha scritto oltre quaranta partiture, tra cui *Come vinsi la guerra* di Buster Keaton, *Nosferatu* di F.W. Murnau e *Una donna nella luna* di Fritz Lang. È spesso direttore ospite di orchestre quali la New York Philharmonic, la BBC Symphony, l'Orchestre de Paris, la Chicago Symphony, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e l'Orchestre philharmonique de Radio

France. Nel giugno 2023 presenterà la prima mondiale dell'accompagnamento dal vivo di *Il grande dittatore* di Charlie Chaplin alle Terme di Caracalla.
www.timothybrock.com

Timothy Brock specializes as a conductor in concert works of the early 20th century and live performances of silent film. As a score preservationist, his work includes the restoration of Shostakovich's New Babylon, Erik Satie's Entr'acte, Saint-Saëns's The Assassination of Duke DeGuise, and Wolfgang Zeller's Vampyr. Since 1999, he has been working with the Charles Chaplin family and made 15 critical editions of his scores including Modern Times and City Lights. As a composer he has written over 40 silent film scores, including Buster Keaton's The General, F.W. Murnau's Nosferatu and Fritz Lang's Frau im mond. Timothy Brock has conducted some of the most prestigious orchestras in the world, including the New York Philharmonic, Orchestre de Paris, BBC Symphony, Chicago Symphony, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, and Orchestre philharmonique de Radio France. In June 2023, he made his debut with the Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma in the live world premiere of Chaplin's The Great Dictator at the historic Terme di Caracalla of Rome.
www.timothybrock.com

Matti Bye accompagna al pianoforte le proiezioni di film muti della cineteca dello Svenska Filminstitutet dal 1989. È noto per aver composto una serie di partiture estremamente innovative per alcuni classici del cinema muto svedese quali *Il carretto fantasma* di Victor Sjöström, *Häxan* di Benjamin Christensen e *La saga di Gösta Berling* di Mauritz Stiller, nonché per molti altri film muti. Ha sviluppato uno stile personale di accompagnamento per il cinema muto, dotato di una sensibilità drammaturgica che ha guidato le sue composizioni ese-

guitte in molti festival internazionali. Ha lavorato a diversi progetti, dall'accompagnamento al pianoforte di *The Last Gasp* di Ingmar Bergman alla colonna sonora per *Everlasting Moments* di Jan Troell e *Marcell* di Jasmine Trinca.
www.mattibye.com

Matti Bye has been the permanent silent film pianist at the Cinemateque of the Svenska Filminstitutet since 1989. He is widely recognised for having written a series of innovative scores for such early Swedish silent film classics as *Phantom Carriage* by Victor Sjöström and *Gösta Berling Saga* by Mauritz Stiller, as well as countless other silent films. He has developed a personal and contemporary accompaniment style for early film with a dramaturgical fingertip sense that led him to create music for modern cinema and give film concerts worldwide at various film festivals. He has engaged in different projects, from having been Ingmar Bergman's silent film pianist in the play *The Last Gasp* to composing the soundtrack for Jan Troell's *Everlasting Moments* and for the Italian feature film *Marcell*, directed by Jasmine Trinca.
www.mattibye.com

Antonio Coppola inizia giovanissimo lo studio del pianoforte. Nel 1965 entra al conservatorio di Santa Cecilia per seguire i corsi di pianoforte, composizione e direzione d'orchestra fino al 1977. Nel 1975 riceve dal cineclub L'officina di Roma la prima proposta come pianista accompagnatore per una serie di rassegne di cinema muto. Questa esperienza lo appassiona fino a fargli abbandonare qualsiasi altra attività musicale per concentrarsi esclusivamente sulla creazione di colonne sonore per il cinema muto. Da allora è ospite in tutto il mondo di festival e retrospettive sia come musicista sia come membro di giurie, nonché invitato da numerose cineteche e università come consulente sulle ricerche e restauri di colonne sonore originali e come relatore e insegnante per conferenze e stage sulla tecnica d'improvvisazione e composizione di colonne sonore per il cinema muto.

Antonio Coppola began to study the piano at a very early age. In 1965 he enrolled in the Santa Cecilia Conservatory, and followed courses in piano performance, composition and orchestral conducting until 1977. In 1975 the Rome Cineclub L'officina invited him to perform as piano accompanist for a series of silent film retrospectives. He was so fascinated and inspired by this experience that he gave up all other musical activities in order to devote himself exclusively to creating soundtracks for silent cinema. From that time onwards, Antonio Coppola has been the guest of film festivals and retrospectives all over the world, both as a musician and as a member of juries, as well as having been engaged by a number of film archives and universities as a research consultant on the restoration of original soundtracks. He has also taught at workshops and given papers at conferences on techniques of improvisation and the composition of soundtracks for silent cinema.

Daniele Furlati, compositore e pianista, è diplomato in composizione, in pianoforte e strumentazione per banda. Ha ottenuto due diplomi di merito ai corsi di perfezionamento in musica per film tenuti da Ennio Morricone e Sergio Miceli all'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Ha composto musiche per spot pubblicitari, cortometraggi e documentari. Per il cinema è autore della musica di *Viva San Isidro* di Alessandro Cappelletti. È coautore con Marco Biscarini delle musiche dei film di Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro*, *l'uomo che verrà*, *Un giorno devi andare* e *Volevo nascondermi*. Collabora con la Cineteca di Bologna come pianista per il cinema muto. Ha orchestrato e adattato la musica originale di Teo Usulli per *Italia K2*. Riprese di Mario Fantin.

Daniele Furlati, pianist and composer, has a degree in composition, piano and arrangement. He earned two diplomas with honours in courses in advanced music for film conducted by Ennio Morricone and Sergio Miceli at the Accademia Musicale Chigiana in Siena. He has

composed music for television commercials, short films and documentaries. His work on features includes creating the score for the film *Viva San Isidro* by Alessandro Cappelletti. He co-wrote, with Marco Biscarini, the music for the feature films by Giorgio Diritti *Il vento fa il suo giro*, *l'uomo che verrà*, *Un giorno devi andare* and *Volevo nascondermi*. He is working with Cineteca di Bologna, playing the piano in accompaniment for silent films. He adapted and orchestrated the original music by Teo Usulli for *Italia K2*. Riprese di Mario Fantin.

Gli studenti del Corso di musica applicata del Conservatorio Venezie di Rovigo che hanno partecipato, sotto la direzione del Maestro Daniele Furlati, al programma Corti in musica inserito nella sezione *Il Cinema Ritrovato Kids*: Maele Allorio, Vincenzo Calì, Yuri Casali, Alberto Dolfi, Olmo Frabetti, Marta Lucchesini, Patrizia Pieraccini, Giacomo Salzani, Guido Vignati.

The selected students of the Applied Music course of the Venezie Conservatory in Rovigo who took part, under the direction of M° Daniele Furlati, in the programme Corti in musica, part of Il Cinema Ritrovato Kids: Maele Allorio, Vincenzo Calì, Yuri Casali, Alberto Dolfi, Olmo Frabetti, Marta Lucchesini, Patrizia Pieraccini, Giacomo Salzani, Guido Vignati.

Stephen Horne lavora stabilmente per il BFI Southbank di Londra. Le sue esecuzioni sono uscite in Dvd e sono state trasmesse in occasione dei passaggi televisivi e online di film muti. Benché sia soprattutto un pianista, nelle sue esibizioni incorpora spesso il flauto, la fisarmonica e le tastiere, a volte simultaneamente. I suoi accompagnamenti sono stati applauditi ai festival cinematografici di Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong e Berlino. Nel 2022 ha scritto gli adattamenti orchestrali per *The Manxman* e per il restauro del MoMA di *Stella Dallas*.
www.stephenhorne.co.uk

Stephen Horne, based at London's BFI Southbank, has recorded music for DVD releases, TV screenings and online presentations of silent films. Although principally a pianist, he often incorporates flute, accordion and percussion into his performances, sometimes simultaneously. He regularly performs internationally, and his accompaniments have met with acclaim at film festivals in Pordenone, Telluride, San Francisco, Cannes, Hong Kong and Berlin. In 2022 he was commissioned to write orchestral scores for The Manxman and MoMA's restoration of Stella Dallas. www.stephenhorne.co.uk

Valentina Magaletti è una batterista, compositrice e percussionista il cui obiettivo è quello di arricchire strategicamente una tavolozza folkloristica ed eclettica attraverso infiniti ascolti e sperimentazioni con nuovi materiali e suoni. Si è esibita e ha composto con molti artisti tra cui Nicolas Jaar, Jandek, Helm, Raime, Malcom Catto, Charles Hayward, Graham Lewis (Wire, Dome), Tightpaul Sandra (Coil, Spiritualized, Julian Cope), Thurston Moore, Bat for Lashes, Gruff Rhys (Super Furry Animals) e molti altri. Nel suo progetto attuale, *Vanishing Twin* (Fire Records), ha un approccio jazz più convenzionale che trova la sua via di fuga nelle registrazioni *dronelfield recordings* dell'approccio percussivo di Tomaga, altro duo sperimentale d'avanguardia di cui fa parte.

Valentina Magaletti is a drummer, composer and percussionist whose goal is to strategically enrich a folkloristic and eclectic palette through endless listening and experimentation with new materials and sounds. She has performed and co-written with many artists including Nicolas Jaar, Jandek, Helm, Raime, Malcom Catto, Charles Hayward, Graham Lewis (Wire, Dome), Tightpaulsandra (Coil, Spiritualized, Julian Cope), Thurston Moore, Bat for Lashes, Gruff Rhys (Super Furry Animals), and many more. In her current project, *Vanishing Twin* (Fire Records), she has a more conventional jazz approach that finds its

escape in the *dronelfield recordings* of the percussive approach in her other main experimental/avant-garde duo Tomaga.

Silvia Mandolini si è diplomata in violino al Conservatorio di Montreal, continuando i suoi studi presso l'Università McGill e il Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano. Oltre ad aver suonato con importanti gruppi da camera e con le più prestigiose orchestre italiane, tra cui l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino e l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, si è esibita ai festival Milano Musica, Angelica, Verona Contemporanea, Nouvel Ensemble Moderne di Montreal, e per la Biennale di Venezia. Ha suonato più volte dal vivo per le radio di CBC, Radio-Canada e RAI. È co-fondatrice dell'Ensemble Zipangu ed è la violinista delle colonne sonore dei film *Pane e tulipani* e *Le acrobate*. Dal 2008 è violinista stabile al Teatro Comunale di Bologna.

Silvia Mandolini was born in Montreal and after graduating as a violinist at the Conservatory of her hometown, she continued her studies firstly at the McGill University and then at the Giuseppe Verdi Conservatory in Milan. She has performed with important chamber music ensembles, prestigious Italian orchestras (Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai in Turin and Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, among others) and at several festivals such as Milano Musica, Angelica, Verona Contemporanea, Montreal's Nouvel Ensemble Moderne, and at the Venice Biennale. She has played live for radio stations, for CBC, Radio-Canada and RAI. Mandolini co-founded the Zipangu Ensemble and she played the violin for the soundtrack of *Pane e tulipani* and *Le acrobate*. Since 2008, she has been a resident violinist of Teatro Comunale in Bologna.

Meg Morley, pianista, compositrice e improvvisatrice londinese di origine australiana, scrive musica nell'ambito di diversi contesti artistici (film muti,

danza contemporanea e balletto, pianoforte solista, ensemble di jazz contemporaneo e musica elettronica). Di formazione classica, ha lavorato a lungo con diverse compagnie di danza (English National Ballet, Rambert Company, Matthew Bourne, Pina Bausch). Si esibisce e compone per festival e istituzioni internazionali di cinema muto (BFI, Flatpack Festival, Nederlands Silent Film Festival).

Meg Morley, Australian-born, London-based pianist, composer and improviser, creates music within diverse artistic genres (silent film, contemporary dance and ballet, solo piano, contemporary jazz ensembles and electronic music). Classically-trained, she has worked extensively with various dance companies (English National Ballet, Rambert Company, Matthew Bourne, Pina Bausch) and performs and composes for international silent film festivals and institutions (BFI, Flatpack Festival, Nederlands Silent Film Festival).

Maud Nelissen, compositrice e pianista olandese, si è specializzata nella composizione di musiche per film muti. Ha collaborato con l'ultimo arrangiatore musicale di Charlie Chaplin, Eric James, ed è accompagnatrice di film muti in molti festival ed eventi in Europa, America e Asia. È inoltre fondatrice dell'orchestra The Sprockets, e si esibisce con essa e con altre orchestre in Olanda e all'estero. Tra le sue composizioni orchestrali più importanti, le partiture per il classico del 1925 di Erich von Stroheim *La vedova allegra*, nella quale ha rielaborato temi dell'operetta di Franz Lehár, e per *The Patsy*. www.maudnelissen.com

Maud Nelissen is a Dutch composer and pianist who has dedicated herself to the creation of musical accompaniment for silent films. She worked with Charlie Chaplin's last music arranger Eric James. Since then she has been performing at festivals and special events in Europe, America and Asia. She founded her own ensemble, The Sprockets, and performs with

them or with various other ensembles and orchestras in Holland and abroad. Among her most notable orchestral scores is that for Erich von Stroheim's 1925 classic *The Merry Widow*, interpolating themes from Franz Lehár's operetta, and *The Patsy*. www.maudnelissen.com

Stefano Pilia, chitarrista e compositore elettroacustico, è membro fondatore con Valerio Tricoli e Claudio Rocchetti del gruppo 3/4HadBeenEliminated. Fa anche parte del gruppo rock psichedelico In Zaire, del BGP trio con David Grubbs e Andrea Belfi, di *Il Sogno del Marinaio* con Mike Watt e Paolo Mongardi, ed è chitarrista della star del Mali Rokia Traoré e del gruppo rock Afterhours.

Stefano Pilia is a guitar player and electro-acoustic composer, founder member with Valerio Tricoli and Claudio Rocchetti of the 3/4HadBeenEliminated group. He is also part of the psychedelic rock band In Zaire, of the BGP trio with David Grubbs and Andrea Belfi, of Il Sogno del Marinaio with Mike Watt and Paolo Mongardi, guitar player for the Malian star Rokia Traoré and the Italian rock band Afterhours.

Eduardo Raon, compositore e musicista portoghese, è autore di numerosi progetti per cinema, animazione, teatro, danza e arti. In particolare, ha composto musica per diversi film muti, tra cui *Die Puppe* di Ernst Lubitsch, *Metropolis* di Fritz Lang ed *Entusiasmo – Sinfonia del Donbass* di Dziga Vertov. Come interprete ha eseguito in prima assoluta sia opere solistiche che cameristiche di Eurico Carrapatoso, Clotilde Rosa, Ivan Moody, João Lucas, Joana Sá, Daniel Schvets, Eli Camargo, Sebastian Duh e Fernando Lobo. www.eduardoraon.com

Eduardo Raon, Portuguese composer and musician, is the author of numerous projects for cinema, animation, theatre, dance and the arts. In particular, he composed the music for several silent films, including Ernst Lubitsch's Die Puppe, Fritz Lang's Metropolis and Dziga Vertov's Enthusiasm – The

Symphony of Donbas. He has also performed world premieres of solo and chamber pieces by Eurico Carrapatoso, Clotilde Rosa, Ivan Moody, João Lucas, Joana Sá, Daniel Schvets, Eli Camargo, Sebastian Duh and Fernando Lobo. www.eduardoraon.com

Fabiana Sommariva è un oboista (corno inglese) diplomata al Conservatorio di Rovigo con la cui orchestra collabora attivamente. Ha partecipato alla produzione della colonna sonora del film *Quel posto nel tempo*, sia come musicista sia come assistente alle registrazioni. Ha inoltre partecipato a diverse attività svolte al Gran Teatro la Fenice, all'Arena di Verona, Italy Sound's Classic a Bologna e al Teatro Sociale di Rovigo.

Fabiana Sommariva is an oboist (English horn) graduated from the Conservatory of Rovigo. She collaborates with the Conservatory orchestra and she worked on the soundtrack of the film Quel posto nel tempo, a production for which she was recording assistant as well. She has taken part in several activities at Gran Teatro La Fenice, Arena di Verona, Bologna Sound's Classic and at the Teatro Sociale in Rovigo.

Donald Sosin, compositore, tastierista, arrangiatore, direttore d'orchestra, è cresciuto a New York e Monaco di Baviera. Ha suonato per Il Cinema Ritrovato a partire dal 1999, spesso insieme a sua moglie, la cantante Joanna Seaton. I due si sono esibiti in altri festival come Le Giornate del Cinema Muto, Telluride, Jecheon, Seattle, San Francisco, Mosca, presso il Lincoln Center, il MoMA, la National Gallery e in diversi campus universitari, tra cui Yale, Harvard, Emory e Brown. Sosin organizza laboratori di sonorizzazione di film muti in diversi luoghi degli Stati Uniti. Nel 2017 ha ricevuto il Career Achievement Award dal Denver Silent Film Festival. Tra le sue ultime partiture quelle per tre film muti a tema ebraico, composte insieme alla violinista di klezmer Alicia Svigals. www.oldmoviemusic.com

Donald Sosin, composer, keyboards, arranger, conductor, grew up in New York and Munich. He has performed at Il Cinema Ritrovato since 1999, often joined by his wife, singer Joanna Seaton. They also appear at Lincoln Center, MoMA, the National Gallery and other film festivals including Le Giornate del Cinema Muto, Telluride, Jecheon (South Korea), Seattle, San Francisco, Moscow, and college campuses like Yale, Harvard, Emory and Brown. The couple leads silent film music workshops around the US. In 2017 Sosin received the Career Achievement Award from the Denver Silent Film Festival. Recent scores include three Jewish-themed silents co-composed with klezmer violinist Alicia Svigals. www.oldmoviemusic.com

John Sweeney accompagna al pianoforte film muti dal 1990: ha esordito ai Riverside Studios di Londra per poi esibirsi in molte sale britanniche come il National Film Theatre, il Barbican Cinema, l'Imperial War Museum e il Watershed di Bristol. Suona da sempre per il British Silent Cinema Festival e dal 2000 anche per le Giornate del Cinema Muto di Pordenone. Si esibisce regolarmente allo Slapstick Festival of Silent Comedy di Bristol. Ha suonato allo Shanghai International Film Festival e in altri festival di diversi paesi come Germania, Kazakistan, Taiwan, Hong Kong, Russia e Turchia. Le sue esecuzioni sono trasmesse da Sky e figurano in Dvd editi dal BFI, dalla Cineteca Bologna e dal Filmmuseum di Vienna. Nel 2018 compone ed esegue una partitura per il London Film Festival Archive Gala, che esegue anche al MoMA di New York. È tra i fondatori del Kennington Bioscope, che proietta regolarmente film muti con accompagnamento dal vivo al Museo del Cinema di Londra.

John Sweeney has played for silent film since 1990, starting at Riverside Studios in London and subsequently playing at many venues in Britain including the National Film Theatre, the Barbican Cinema, Broadway in Nottingham, the Imperial

War Museum, and Watershed in Bristol. He has played for the British Silent Cinema Festival since its inception and has since 2000 been a regular pianist at the Giornate del Cinema Muto in Pordenone. He is a regular performer at the Slapstick Festival of silent comedy in Bristol. He has played at the Shanghai International Film Festival, and in festivals in Germany, Turkey, Hong Kong, Russia, Taiwan and Kazakhstan, among others. He has recorded DVDs for the BFI, Cineteca di Bologna and Edition Filmmuseum as well as a soundtrack for broadcast on Sky. In 2018 he composed and performed a score for the London Film Festival Archive Gala which he subsequently performed at MoMA in New York. He is one of the founders of the Kennington Bioscope, doing regular screenings of silent films at London Cinema Museum with live music.

Gabriel Thibaudau, compositore, direttore e pianista canadese, ha studiato pianoforte alla scuola di musica Vincent D'Indy e composizione all'Università di Montreal. Ha cominciato a lavorare a quindici anni come pianista accompagnatore per la danza. Negli ultimi venticinque anni ha suonato per Les Grands Ballets Canadiens e per La Cinémathèque québécoise; ha composto per L'Octuor de France per oltre quindici anni. Le opere di Thibaudau comprendono partiture per balletto, opera, musica da camera e varie composizioni orchestrali per film muti. Tra i suoi committenti internazionali vi sono il Louvre di Parigi, la Cineteca di Bologna, il Festival di Cannes, la National Gallery di Washington e la Montreal Symphony Orchestra.
www.gabrielthibaudau.com

Gabriel Thibaudau, Canadian composer, pianist and conductor, studied piano in Montreal at the Vincent D'Indy music school and composition at l'Université de Montreal. He started work at the age of 15 as a pianist for ballets. Since then, he has been a pianist for Les Grands Ballets Canadiens, appointed pianist at La Cinémathèque québécoise for the last 25 years and the composer in residence with L'Octuor de France for more than 15 years. Thibaudau's work includes music for ballets, the opera, chamber music and several orchestral compositions for silent films. Several international institutions have commissioned work from him, among them: the Louvre in Paris, the Cineteca di Bologna, Festival de Cannes, the National Gallery in Washington, and the Montreal Symphony Orchestra.
www.gabrielthibaudau.com

XXI MOSTRA MERCATO DELL'EDITORIA CINEMATOGRAFICA 21ST IL CINEMA RITROVATO BOOK FAIR

23-30 giugno, ore 9-18.30 / 23-30 June, 9am-6.30pm; 1 luglio, ore 9.30-18.30 / 1 July, 9.30am-6.30pm;
2 luglio, ore 9.30-15 / 2 July, 9.30am-3pm

Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pasolini 3b, Bologna
Ingresso libero / Free admission

La Mostra mercato dell'editoria cinematografica, allestita ogni anno in occasione del Cinema Ritrovato presso la Biblioteca Renzo Renzi, è un luogo d'incontro unico per tutti i lettori, scrittori, studiosi, critici e appassionati di cinema.

La Mostra offre una selezione delle più importanti e prestigiose edizioni internazionali di libri, Dvd e vinili: prime edizioni, cofanetti in tiratura limitata, film rari per la prima volta disponibili per l'home video, i migliori e più recenti scritti sul cinema, colonne sonore e raccolte dedicate alla musica da film, oltre a una ricca selezione di manifesti e locandine vintage.

Per il secondo anno sarà presente CAM Sugar, importante etichetta di musica da film – con un catalogo di oltre duemila colonne sonore originali e un roster di quattrocento compositori del cinema italiano e francese – il cui lavoro artigianale di restauro sonoro e grafico prende vita in nuove pubblicazioni in CD e vinile distribuite in tutto il mondo da Decca Records.

Dal 23 giugno al 23 luglio, sconto del 20% su tutto il catalogo delle Edizioni Cineteca di Bologna.

The Film Book Publishing Fair, held every year during Il Cinema Ritrovato at the Renzo Renzi Library, is a unique meeting place for readers, writers, scholars, critics and lovers of cinema.

The fair offers a selection of the most important and prestigious international books, DVDs and records: new releases, limited edition box sets, rare films available on home video for the first time and the best new film books, soundtracks and compilations of film music, not to mention a rich selection of vintage posters.

For the second year, the ranks of exhibitors will be enriched by CAM Sugar, an important film music label with a catalogue of over 2,000 original soundtracks and a roster of 400 composers of Italian and French film music. Their artisan restorations of sound and graphic design are featured in new CD and vinyl releases distributed throughout the world by Decca Records.

From the 23 June to the 23 July there will be a discount of 20% on the Edizioni Cineteca di Bologna's entire catalogue.

IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS – XX EDIZIONE IL CINEMA RITROVATO DVD AWARDS – 20th EDITION

Il premio intende dare visibilità e incentivare i Dvd e i Blu-ray di qualità realizzati in tutto il mondo nel settore dell'home entertainment. Al concorso partecipano Dvd e Blu-ray pubblicati tra febbraio 2022 e febbraio 2023, relativi a film di acclamata importanza e di produzione anteriore al 1993 (trent'anni fa), rispettando così la vocazione più generale del festival. I premi sono suddivisi in cinque categorie: Miglior Dvd/Blu-ray (Premio Peter von Bagh), Migliore Dvd/Blu-ray singolo, Migliori bonus, Miglior riscoperta di un film dimenticato, Migliore collana/cofanetto.

The award aims to encourage and give visibility to quality home entertainment DVDs and Blu-rays from around the world. The competition is open to DVDs and Blu-rays released between February 2022 and February 2023 of important films made before 1993 (at least thirty years ago) and thus generally in line with the festival's theme. The awards are divided into five categories: Best DVD/Blu-ray (The Peter Von Bagh Award), Best Single Release, Best Special Features (bonus), Best Rediscovery of a Forgotten Film, Best Series/Best Box.

GIURIA / JURY

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*, dell'Associazione Cinemazero e curatore di monografie su Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Avati, Gianni Amelio, Dante Spinotti. È inoltre consulente per il Festival del Cinema di Cannes e sceneggiatore di documentari sul cinema asiatico.

Vice-director of Gemona's Cineteca del Friuli, he writes for "Positif", "International Film Guide", "Urania", Storia del cinema Einaudi, Dictionnaire du cinéma asiatique, and Cinemazero among 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 as a script-writer for documentaries on Asiatic cinema.

Shivendra Singh Dungarpur

Shivendra Singh Dungarpur è un pluri-premiato regista, produttore e archivist cinematografico. È il fondatore e direttore della Film Heritage Foundation, organizzazione no profit dedicata alla salvaguardia del patrimonio cinematografico indiano. Nel 2021 è stato eletto nel Comitato Esecutivo della FIAF per

un terzo mandato. È anche membro del consiglio del Mumbai Film Festival (MAMI). Con la casa di produzione Dungarpur Films ha diretto e prodotto quasi mille spot pubblicitari. Del 2012 è il suo primo lungometraggio documentario, *Celluloid Man*, vincitore di due National Awards e presente a più di cinquanta festival in tutto il mondo. Il suo secondo documentario, *The Immortals* (2015), ha vinto il Premio Speciale della Giuria per il Miglior Film al MIFF nel 2016. Il terzo, *CzechMate – In Search of Jiří Menzel*, è un'epopea di sei ore che esplora in maniera approfondita la Nouvelle Vague cecoslovacca. Il BFI e "Sight & Sound" lo hanno inserito tra le cinque migliori uscite del 2020.

Shivendra Singh Dungarpur is an award-winning filmmaker, producer and film archivist. He is the founder-director of the Film Heritage Foundation, a not-for-profit organisation dedicated to the preservation of India's film heritage. Shivendra was elected to the Executive Committee of FIAF for a third term in 2021. He is also a member of the Board of the Mumbai Film Festival (MAMI). Under the banner of Dungarpur Films he has directed and produced close to 1,000 commercials. In 2012 he made his first feature documentary, Celluloid Man, which won two National Awards and travelled to over 50 festivals around the world. His second documentary The Immortals (2015) won the Special Jury Award for the Best Film

at MIFF 2016. His third, CzechMate – In Search of Jiří Menzel, is a seven-hour epic that is an in-depth exploration of the Czechoslovakian New Wave. BFI and "Sight & Sound" voted it amongst the top five releases of 2020.

Philippe Garnier

Philippe Garnier è giornalista, autore e traduttore. Dal 1982 è autore di una rubrica sul quotidiano francese "Libération", ed è stato l'inviato a Hollywood della trasmissione francese "Cinéma-Cinéma". È autore di otto libri; tra i più recenti, la biografia *Sterling Hayden, l'Irrégulier* (La Rabbia) e *Scoundrels and Spitballers: Writers and Hollywood in the 1930s* (Black Pool).

Philippe Garnier is a journalist, author and translator. He's been a "Libération" columnist since 1982, as well as the Hollywood interviewer for the French TV show Cinéma-Cinéma. He is the author of eight books, most recently the biography Sterling Hayden, l'Irrégulier (La Rabbia), and Scoundrels and Spitballers: Writers and Hollywood in the 1930s (Black Pool).

Pamela Hutchinson

Pamela Hutchinson è una scrittrice freelance, critica e storica del cinema. Specializzata in cinema muto, classici del cinema e ruolo delle donne nella storia del cinema, collabora stabilmente con "Sight & Sound", "The Guar-

dian”, “Empire”, Criterion, Indicator e la BBC. Ha pubblicato saggi per varie antologie ed è autrice del libro *Pandora's Box* (BFI Film Classics) e curatrice di *30-Second Cinema* (Ivy Press).

Pamela Hutchinson is a freelance writer, critic and film historian who contributes regularly to “Sight & Sound”, “The Guardian”, “Empire”, Criterion, Indicator and the BBC, specialising in silent cinema and women's film history. She has written essays for several edited collections and is the author of the BFI Film Classic on Pandora's Box and the editor of 30-Second Cinema (Ivy Press).

Miguel Marías

Economista (in pensione), Miguel Marías è critico cinematografico, autore di sceneggiature per la TV, e autore, tra gli altri, di libri su Manuel Mur Oti, Leo McCarey, Raúl Ruiz. È il traduttore spagnolo di *Introduction à une vraie histoire du cinéma* e di cinque sceneggiature di Jean-Luc Godard, di *Claude Chabrol* di Michael Walker e Robin Wood e di *Fritz Lang in America* di Peter Bogdanovich. Insegna storia del cinema dal 2010. Ha diretto la Filmoteca Española (1986-1988) e l'ICAA (Istituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 1988-1990). Vive a Madrid.

Economist (retired), Miguel Marías is a film critic and author of books on movie directors (including Manuel Mur Oti, Leo McCarey, Raúl Ruiz). He has translated into Spanish Introduction à une vraie histoire du cinéma, five screenplays by Jean-Luc Godard, Claude Chabrol (Michael Walker & Robin Wood) and Fritz Lang in America (Peter Bogdanovich). He has been teaching cinema history since 2010, and formerly headed the Filmoteca Española (1986-88) and Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (1988-90). He lives in Madrid.

Paolo Mereghetti

(Presidente di giuria / *Jury President*) Critico cinematografico del “Corriere della Sera” dal 1989, dal 1993 è auto-

re di un dizionario dei film che porta il suo nome (*Il Mereghetti*). È stato consulente per la Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia, ha collaborato con RadioTre e Raitre e ha pubblicato numerosi saggi (su Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier, Jacques Rivette).

Film critic for “Corriere della Sera” since 1989, he is also author of the film dictionary series Il Mereghetti since 1993. He has worked as a consultant for the Venice Film Festival as well as for RadioTre and Raitre. Mereghetti has also published numerous monographs on Orson Welles, Arthur Penn, Marco Ferreri, Bertrand Tavernier and Jacques Rivette.

FINALISTI / FINALISTS

WU TAI JIE MEI

(Cina, 1964) di Jin Xie
Beijing Disk Kino Media (Blu-ray)

BURNING AN ILLUSION

(GB, 1981) di Menelik Shabazz
BFI (Blu-ray)

GET CARTER

(GB, 1971) di Mike Hodges
BFI (Blu-ray)

COFFRET KINUYO TANAKA, RÉALISATRICE DE L'ÂGE D'OR DU CINÉMA JAPONAIS: KOIBUMI

(Giappone, 1953-1962) di Kinuyo Tanaka
Carlotta Films (Blu-ray)

LA CROISIÈRE JAUNE

(Francia, 1933) di André Sauvage
Carlotta Films (Blu-ray + Dvd)

DOUBLE INDEMNITY

(USA, 1944) di Billy Wilder
The Criterion Collection (Blu-ray)

THE LAST WALTZ

(USA, 1978) di Martin Scorsese
The Criterion Collection (Blu-ray)

MARTIN SCORSESE'S WORLD CINEMA PROJECT NO. 4

(Angola-Argentina-Iran-Camerun-Ungheria-India, 1939-1976)
The Criterion Collection (Blu-ray)

CLASSIC MONSTERS - L'ANTHOLOGIE

(2022)
Elysées Editions & Communication / Elephant Films (Dvd)

THE KISS BEFORE THE MIRROR

(USA, 1933) di James Whale
Elysées Editions & Communication / Elephant Films (Blu-ray + Dvd)

WIVES UNDER SUSPICION

(USA, 1938) di James Whale
Elysées Editions & Communication / Elephant Films (Blu-ray + Dvd)

CINEMATIC JOURNEYS: TWO FILMS BY JULEEN COMPTON (STRANDED & THE PLASTIC DOME OF NORMA JEAN)

(USA, 1965-1966)
Flicker Alley (Blu-ray)

THE SILENT ENEMY

(USA, 1930) di H.P. Carver
Flicker Alley (Blu-ray)

EL VAMPIRO NEGRO

(Argentina, 1953) di Román Viñoly Barreto
Flicker Alley (Blu-ray + Dvd)

INVADERS FROM MARS

(USA, 1953) di William Cameron Menzies
Ignite Films (Blu-ray)

CINEMA'S FIRST NASTY WOMEN

(Francia-Italia-USA-GB-Danimarca-Svezia, 1898-1926)
Kino Lorber (Blu-ray)

L'AVENTURIER

(Francia, 1934) di Marcel L'Herbier
Pathé Films (Blu-ray)

MEURTRE À MONTMARTRE

(Francia, 1957) di Gilles Grangier
Pathé Films (Blu-ray + Dvd)

DORA NELSON

(Italia, 1939) di Mario Soldati
Penny Video (Dvd)

METROPOLIS

(Germania, 1927) di Fritz Lang
Potemkine Film (Blu-ray)

**NOSFERATU, EINE SYMPHONIE
DES GRAUENS**

(Germania, 1922) di F.W. Murnau
Potemkine Film (Blu-ray)

RASHOMON

(Giappone, 1950) di Akira Kurosawa
Potemkine Film (Blu-ray)

**JONAS MEKAS: DIARIES, NOTES
AND SKETCHES VOL. 1-8**

(USA, 1949-2000)
Re:Voir Video (Blu-ray + Dvd)

VISIBLES

(USA, 1957-1972) di Stan Vanderbeek
Re:Voir Video (Dvd)

THE QUIET MAN

(USA-Irlanda, 1952) di John Ford
Rimini Editions (Dvd + Blu-ray)

AŽ PRIJDE KOCOUR

(Cecoslovacchia, 1963) di Vojtech Jasný
Second Run (Blu-ray)

TOUHA / VŠICHNI DOBRÍ RODÁCI

(Cecoslovacchia, 1958-1968) di Vojtech Jasný
Second Run (Blu-ray)

**SLNKO V SIETI (60th anniversary
edition)**

(Cecoslovacchia, 1963) di Štefan Uher
Slovenský Filmový Ústav (Blu-ray)

DALEKS' INVASION EARTH: 2150 A.D.

(GB, 1966) di Gordon Flemyng
StudioCanal (Blu-ray + Lp)

DR. WHO AND THE DALEKS

(GB, 1965) di Gordon Flemyng
StudioCanal (Blu-ray + Lp)

NIGHT OF THE LIVING DEAD

(USA, 1968) di George A. Romero
StudioCanal (Blu-ray)

**MARGARET VON TROTTA -
DIE FRÜHEN FILME**

(Germania Ovest, 1975-1986)
StudioCanal (Blu-ray)

UNA VITA DIFFICILE

(Italia, 1961) di Dino Risi
StudioCanal (Blu-ray)

EUROPA CINEMAS AUDIENCE DEVELOPMENT & INNOVATION LAB

Riflessione, creazione, adattamento & connessione: soluzioni 'fai-da-te' per rinnovare la propria offerta
Reflect, Create, Adapt & Connect: D.I.Y. Ways to Renew Your Offer

Bologna, da sabato 24 a mercoledì 28 giugno / *Bologna, Saturday 24 - Wednesday 28 June*

Condotta da / *led by* Madeleine Probst (Executive Producer, Watershed, UK) con / *with* Bob van der Meer (General Manager, Filmhallen-The Movies-FilmKoepel, Netherlands)

La rete Europa Cinemas ha celebrato l'anno scorso il suo 30° anniversario dopo un periodo complicato per il settore dell'esercizio cinematografico. Non potremmo immaginare un contesto migliore del Cinema Ritrovato di Bologna per cercare l'ispirazione necessaria in un momento così impegnativo per i cinema.

Si guardano più film che in qualsiasi altro momento della 'breve' storia durata 125 anni dell'immagine in movimento. Un maggior numero di persone consuma film e ha accesso a un numero maggiore di scelte su molteplici piattaforme. Durante la pandemia abbiamo anche avuto due anni per imparare a guardare i film in streaming e ad apprezzare il nostro ambiente domestico. In questo periodo di cambiamento delle abitudini e di eccesso di scelta, come far sì che il cinema rimanga un luogo significativo per il pubblico, come usare la nostra conoscenza del cinema – il nostro approccio curatoriale – per aiutare il pubblico a orientarsi nell'epoca del "tutto, ovunque e contemporaneamente", e, soprattutto, come con-

The Europa Cinemas network celebrated its 30th anniversary last year after a challenging chapter for the exhibition sector. We could not dream up a better context than Bologna's Il Cinema Ritrovato for some much-needed inspiration at such a demanding time for cinemas.

More films are being watched than at any time in the brief (circa) 125-year history of the moving image. More people are consuming films and have access to more choice on multiple platforms. During the pandemic, we also spent two years learning how to stream films and value our domestic surroundings.

In amongst this period of changing habits and excess of choice, how do we maintain the cinema as a place of value for audiences, how do we use our knowledge of film – our curatorial approach – to help audiences navigate the era of everything everywhere all at once and above all, how do we get people back out of the comfort of their home? With some 52.3 million admissions for European films in 2022 (circa 34.5% down on pre-pandemic times, a bit better than the European market

vincere le persone a lasciare la comodità delle loro case per tornare nelle sale cinematografiche? Con circa 52,3 milioni di spettatori per i film europei nel 2022 (intorno al 34,5% in meno rispetto al periodo pre-pandemico, un po' meglio del mercato europeo che è in calo del 36,1%), dopo la pandemia e dopo la Brexit la rete inizia a mostrare segni di recupero nelle sue 1221 sale in 744 città piccole e grandi in 38 paesi.

Oggi più che mai i cinema affiliati sono fondamentali per far conoscere al pubblico un'ampia varietà di film europei in un mercato sempre più difficile e omogeneo trainato da attori globali. L'iniziativa faro di Europa Cinemas "Collaborare per innovare", introdotta nel 2020 con il finanziamento della sezione MEDIA del programma Europa creativa della Commissione europea, ha portato a un investimento fondamentale in 28 collaborazioni, che finora hanno riunito oltre 150 sale cinematografiche. L'iniziativa racchiude molto di ciò che oggi Europa Cinemas rappresenta – collaborazione e cooperazione internazionale, idee condivise e nuove riflessioni, membri coinvolti e intraprendenti e un impegno fiducioso verso il futuro del cinema.

Negli ultimi 18 anni, grazie all'Audience Development and Innovation Lab qui a Bologna e nelle sedi distaccate di Sofia, Siviglia, Cluj, Sarajevo, Lipsia, Salonicco, Europa Cinemas ha facilitato la condivisione di competenze tra gli operatori del cinema con l'obiettivo di affrontare la questione cruciale dello sviluppo del pubblico per una più ampia varietà di film in tutta Europa. Nell'edizione di quest'anno il laboratorio di Bologna si incentrerà sulle strategie "fai-da-te" per lo sviluppo del pubblico, la collaborazione e la programmazione, oltre ad affrontare la rapida evoluzione del paesaggio cinematografico e delle abitudini di consumo. Il laboratorio tratterà argomenti quali raccontare/vendere la propria storia, creare collaborazioni significative, progettare nuovi approcci di community building e di marketing (online e offline) nonché ripensare gli spazi cinematografici per nuove generazioni di spettatori. Sostenibilità e inclusività saranno anch'esse al centro di tutte le nostre discussioni, in linea con le nuove ambiziose linee guida di Europa Cinemas in questi ambiti. Ascolteremo poi il parere di alcuni beneficiari di "Collaborare per innovare" che hanno deciso di fare il grande salto e sono oggi in grado di condividere i principali insegnamenti tratti dai loro progetti pilota e di guidare così la prossima ondata di partecipanti.

Approfitando della cornice del Cinema Ritrovato – prova tangibile che il nostro ricco patrimonio cinematografico è ancora vivo e vegeto – rifletteremo inoltre sul ruolo dei film del passato nel plasmare il futuro del cinema.

Madeleine Probst

(Membro del consiglio di amministrazione di Europa Cinemas & produttrice delegata)

Ringraziamo il settore MEDIA del programma Europa creativa della Commissione europea per il sostegno finanziario. Seguitemi con l'hashtag #ECBOLAB23

which is 36.1% down), the network is starting to show signs of recovery across its 1,221 cinemas in 744 cities and towns in 38 countries post pandemic and post Brexit.

More than ever, member cinemas are key to introducing audiences to a diverse range of European films amongst an increasingly challenging and homogenous market driven by global players. Europa Cinemas' flagship initiative Collaborate to Innovate, introduced in 2020 with the financial support of the Creative Europe MEDIA programme of the European Commission, has also led to vital investment in 28 collaborations that to date have brought together more than 150 film theatres. It encapsulates much of what today's Europa Cinemas represents: international collaboration and cooperation, shared ideas and fresh thinking, an engaged and proactive membership and a confident commitment to the future of cinema.

Over the past 18 years, Europa Cinemas has facilitated the sharing of know-how amongst cinema practitioners through the Audience Development and Innovation Lab here in Bologna, as well as offshoots in Sofia, Sevilla, Cluj, Sarajevo, Leipzig, Thessaloniki, to grapple with the vital question of how to develop audiences for a broader range of films across Europe. For this year's edition, the Bologna Lab will focus on future-oriented D.I.Y. strategies for audience development, collaboration and programming, as well as addressing the fast evolving cinema landscape and new audiences' consuming habits. The Lab will cover topics such telling/selling your story, creating meaningful collaborations, designing fresh approaches to community building and marketing (on and offline) as well as rethinking cinema spaces for new generations of cine-goers. Sustainability and inclusion will also be at the heart of all our discussions in line with Europa Cinemas' ambitious new charters in these areas. We will also hear from some of the Collaborate to Innovate recipients who took the leap in the dark and launched projects and are now in a position to share key learnings from their pilot projects and help guide the next wave of participants.

As we are at Il Cinema Ritrovato – living, breathing proof that our rich cinema heritage is very much alive – we will also take time to reflect on the role of films of the past in shaping the future of cinema.

Madeleine Probst

(Europa Cinemas Board member & Managing Producer)

We are grateful to the Creative Europe MEDIA programme of the European Commission for their financial support. Follow us at #ECBOLAB23

ECFA WORKSHOP WAREHOUSE

Venerdì 30 giugno, 18-19.30; sabato 1 luglio, 9.30-18.30; domenica 2 luglio, 9.30-13.00
Friday 30 June, 6pm-7.30pm; Saturday 1 July, 9.30am-6.30pm; Sunday 2 July, 9.30am-1pm
Bologna, Cinnoteca/Sala Cervi, Auditorium DMS, MAMbo

La European Children Film Association è stata fondata 35 anni fa su iniziativa di un gruppo di persone di tutta Europa; oggi è un'organizzazione professionale con oltre 160 membri in tutto il mondo. L'associazione è stata in prima linea nella promozione di una maggiore e migliore educazione al cinema, riconoscendo che i film (e altri materiali audiovisivi) svolgono un ruolo importante nel plasmare le idee e le prospettive dei giovani. L'ECFA ritiene che l'educazione al cinema debba essere una componente essenziale dell'educazione complessiva di bambini e ragazzi. Le organizzazioni che ne fanno parte promuovono l'accesso a laboratori cinematografici e a film di qualità con l'obiettivo di creare una ricca esperienza di apprendimento per bambini e giovani, favorendone così la creatività, il pensiero critico e la consapevolezza culturale. Le organizzazioni affiliate all'ECFA che sono attive nel settore dell'educazione al cinema mettono in pratica soluzioni molto creative, che di solito si basano su risorse modeste. Le loro attività sono in buona parte destinate ad avere un impatto locale, e nel loro complesso sono molto diversificate dal punto di vista linguistico e culturale. I professionisti dell'educazione al cinema hanno raramente l'opportunità di vedere cosa fanno i loro colleghi in altri contesti, di imparare da loro e di scambiare esperienze e buone pratiche.

L'idea di organizzare il Workshop Warehouse ha preso spunto dai professionisti dell'educazione al cinema interessati a conoscere il lavoro dei loro colleghi. L'obiettivo è stato quello di creare un'opportunità attraverso un evento che riunirà operatori di tutta Europa, i quali assumeranno il ruolo di partecipanti bambini per sperimentare i laboratori dei colleghi dal loro punto di vista. Nelle nostre intenzioni l'esperienza immersiva dovrebbe permettere ai professionisti dell'educazione al cinema di capire meglio le esigenze e le prospettive dei giovani e di progettare laboratori didattici più efficaci. Abbiamo anche voluto facilitare scambi e inviti tra vari paesi e iniziative. A nostro avviso ciò contribuirà ad aumentare il livello di consapevolezza e conoscenza sull'educazione al cinema oggi in Europa. I laboratori abbracciano un'ampia gamma di argomenti e tecniche, ma l'iniziativa fornisce anche un'opportunità di interconnessione e di collaborazione tra i professionisti della didattica del cinema. Uno dei primi problemi che abbiamo dovuto affrontare nell'organizzazione dell'evento è stato quello di trovare una sede adeguata. L'ECFA è un'organizzazione non profit, e anche se abbiamo deciso di investire una parte dei nostri fondi di riserva in questa iniziativa non disponevamo delle risorse umane necessarie a organizzare un

The European Children Film Association was established 35 years ago as an initiative of a handful of people from around Europe; today it is a lively professional organization with over 160 members around the world. The association has been at the forefront of advocating for better and more film education, recognising that films (and other audiovisual material) play an important role in shaping the minds and perspectives of young people. ECFA believes that film education should be an essential component of the overall education of children and young people. Its member organizations promote access to quality films and film workshops in order to create a rich learning experience for children and young people, thereby fostering their creativity, critical thinking, and cultural awareness.

The ECFA member organizations that are active in the field of film education employ a highly creative spirit, usually based on modest resources. Most of their activities are meant to have local impact and overall, they are diverse in terms of cultures and languages. Film education professionals rarely have the opportunity to see what their colleagues are doing in other environments, learn from their peers and exchange experiences and best practices.

Our initiative to organize the Workshop Warehouse started from the point of view of film education professionals who are curious to see their peers' work. The goal was to create an opportunity through an event that will bring together film workshop instructors from around Europe; they will take on the role of child participants in order to experience colleagues' workshops from their perspective. We wanted this immersive experience to enable film education professionals to better understand the needs and perspectives of young people and to design more effective film workshops themselves. We also wanted to facilitate exchanges and invitations of film education professionals to other countries and events. In our opinion, this will help to raise the general level of awareness and knowledge around film education in Europe today. The workshops cover a wide range of topics and techniques, but the event also provides an opportunity for networking and collaboration among film education professionals.

One of the first issues we had to tackle during the preparation of the event was to find a proper location for it. The ECFA is a voluntary organization, and although we had decided to invest part of our reserve funds in this event, the human resources needed to produce such a broad event were not available. We had to look for prospective partners and we were lucky enough to have the Cineteca di Bologna come on board this wonderful

evento di tale portata. Nella ricerca di potenziali partner abbiamo avuto la fortuna di trovare la disponibilità della Cineteca di Bologna, il cui coinvolgimento in questo fantastico viaggio non sarebbe stato possibile senza la dedizione di Elisa Giovannelli, già membro del consiglio di ECFA e responsabile didattica di Schermi e Lavagne (dipartimento educativo). Schermi e Lavagne si è fatto carico dell'organizzazione in loco e la Cineteca ha contribuito in misura significativa al budget complessivo, nell'ambito del Cinema Ritrovato 2023.

La *mission* di ECFA è in perfetta sintonia con l'enfasi posta dal festival sulla storia del cinema e sull'importanza di preservare e promuovere l'arte cinematografica. Il Workshop Warehouse sembra a noi di ECFA una naturale estensione degli intenti del festival, in quanto si propone di coltivare la prossima generazione di registi e di cinefili. Attraverso questa sinergia intendiamo fornire ai professionisti dell'educazione al cinema una piattaforma essenziale che permetta loro di imparare, collaborare e innovare, arricchendo così il panorama europeo dell'educazione cinematografica. Speriamo che a questo primo evento ne seguano altri, e spetta alla comunità dei professionisti dell'educazione al cinema far sì che ciò accada!

journey – something that would not have been possible without the dedication of Elisa Giovannelli, former ECFA Board member and lead of Cineteca's Schermi e Lavagne (Educational Department).

Schermi e Lavagne has taken over the production on the ground, and the Cineteca has contributed significantly to the overall event budget as part of Il Cinema Ritrovato 2023.

ECFA's mission aligns well with the festival's emphasis on film history, which serves as a reminder of the importance of preserving and promoting the art of cinema. The Workshop Warehouse initiative seems to us at the ECFA a natural extension of the festival's general mission, as it seeks to nurture the next generation of filmmakers and film enthusiasts. Through our synergy in this event, we intend to provide an essential platform for film education professionals to learn, collaborate, and innovate, thereby enriching the film education landscape across Europe. We hope that this first event will be followed by more – and it's up to the film education community to provide for this to happen!

FRIENDS OF THE CINETECA DI BOLOGNA

Friends of the Cineteca di Bologna è un'organizzazione no-profit che opera negli Stati Uniti per raccogliere fondi a sostegno della Fondazione Cineteca di Bologna e delle sue attività. La nostra missione è incoraggiare la conservazione, il restauro e la circolazione del cinema in quanto espressione artistica universale, la condivisione delle collezioni, la realizzazione del festival Il Cinema Ritrovato, il restauro del Cinema Modernissimo, sostenere la conoscenza del patrimonio cinematografico attraverso progetti educativi, formazione, ricerca e pubblicazioni; promuovere altre attività no-profit, di natura didattica o scientifica ad essa associate. Friends of the Cineteca di Bologna mira a sostenere l'esperienza, il sapere e la visione della Cineteca, a rafforzare i suoi legami e la sua visibilità a livello internazionale, attraverso la circolazione di idee e progetti. Vorremmo coinvolgere tutti coloro che amano il cinema e desiderano sostenere il lavoro svolto dalla Cineteca di Bologna, Il Cinema Ritrovato e i suoi progetti di restauro in corso e futuri.

Friends of the Cineteca di Bologna is exempt from federal income tax under section 501(c)(3) of the Internal Revenue Code. Donors can deduct their contributions under IRC Section 170.

www.friendsofcinetecadibologna.org

Board of Directors

Matthew H. Bernstein, *President*, Donald Crafton, *Secretary*, Grover Crisp, *Treasurer*

Friends of the Cineteca di Bologna is a non-profit organization that operates to raise funds to support Cineteca di Bologna and its core mission. We encourage the restoration, dissemination and preservation of cinema as universal work of art; to make films available to the public and to present the annual Il Cinema Ritrovato or the restoration of the Modernissimo Theatre; to increase knowledge about film culture through educational programs, training, research and publishing; and to carry on other charitable, educational and scientific activities associated with this goal. Friends of the Cineteca di Bologna aims at supporting Cineteca di Bologna's experience, vision and know-how and strengthening its connections around the world, to a flow of knowledge and ideas. We would like to involve anyone who loves cinema and wishes support to the work done by Cineteca di Bologna, its annual festival Il Cinema Ritrovato and its on-going and future restoration projects.



CAMBIARE PER RITROVARSI **Il Cinema Ritrovato per l'ambiente**

Il Cinema Ritrovato vuole cambiare

Una manifestazione culturale ha il compito di promuovere un cambiamento che riguarda la collettività.

Il Cinema Ritrovato deve cambiare

Non dall'oggi al domani, per imitazione, ma con il coinvolgimento di professionisti qualificati. Intervenedo direttamente sulle criticità riscontrate davanti e dietro allo schermo.

Il Cinema Ritrovato sta già cambiando

Nel 2022 abbiamo intrapreso un percorso verso la carbon neutrality: abbiamo misurato le emissioni di CO2 legate all'organizzazione del festival compensandole attraverso crediti nature based. Per andare oltre alla neutralizzazione e lasciare un'impronta positiva, abbiamo dato vita a una foresta ad alto impatto sociale piantando insieme a zeroCO2 in Guatemala 160 alberi forestali e da frutto, che oggi crescono rigogliosi generando supporto economico e sicurezza alimentare per tre famiglie contadine locali.

Nell'edizione 2023 abbiamo rinnovato il nostro impegno: dalla progettazione, adottando soluzioni per ridurre le nostre emissioni, alla misurazione e compensazione della CO2 residuale. Un cambiamento reale che realizzeremo solo grazie a una vera sinergia tra spettatori, ospiti e addetti ai lavori.

CHANGE REDISCOVERED **Il Cinema Ritrovato for the environment**

Il Cinema Ritrovato wants to change

A cultural event should promote positive community change.

Il Cinema Ritrovato must change

Not overnight or by imitation.

With the involvement of experienced professionals.

With direct action regarding the critical issues on both sides of the screen.

Il Cinema Ritrovato is already changing

In 2022 we embarked on a path towards becoming carbon neutral: we measured the CO2 emissions associated with holding the festival and compensated for them through nature-based carbon credits. To go beyond carbon neutrality and leave a further positive impact, together with zero CO2, we gave life to a high social impact forest in Guatemala by planting 160 trees for the harvesting of wood and fruit; today these are flourishing and helping to generate income and provide food security for three local farming families.

We have renewed this commitment for the 2023 festival: from planning, to adopting solutions to reduce our carbon footprint, to measuring and offsetting our residual emissions.

Through the combined efforts of spectators, guests and the festival organisers we can bring about real change.

Desideriamo esprimere il nostro più caloroso ringraziamento a *Our warmest thanks to*

Sostenitori del Cinema Ritrovato *Il Cinema Ritrovato's supporters*

Anna Magnani

Ugo Baistrocchi
Philippe Bober
Oksana Bulgakowa
Thomas Christensen
Donald Crafon
Leslie Midkiff DeBauche
Michela Fornasini
Geoffrey Gardner
Maria Gatta
André Gaudreault
André Habib
Iga Harasimowicz
Maggie Hennefeld
Wouter Hessels
Martin Loiperdingier
Susan Ohmer
Eva Sangiorgi
Josh Siegel
Simon Taaffe
Kimberly Tomadjoglou
Casper Tybjerg
Nicholas Varley

Vacanze romane

Antti Alanen
Spike Alkire
Mark Barrett
Natalie Bernstein
Matthew Bernstein
Chris Byrne
Robert Byrne
Arnold Lozano
David Stenn

I volontari del Cinema Ritrovato che hanno offerto tempo e passione alla nostra causa e reso migliore il festival

Il Cinema Ritrovato volunteers who devoted their time and passion and made the festival a better place

Nathalie Abalo, Alexei Ageev, Elisabetta Agresti,
Giorgia Alberoni, Miriam Aly, Alessandro
Amadori, Erika Anastasia, Salvatore Aronico,
Ariann Attena, Zeynep Ayasligil, Sara Baldari,
Arianna Baldi, André Baptista, Chiara
Baraldini, Filomena Barone, Carlotta Barricelli,

Daniel Battaglia, Giovanni Beltramini, Martina
Bendo, Gaia Berettoni, Enrico Bifulco, Céline
Bignotti, Rebecca Bini, Roberta Bolcato,
Greta Bonamassa, Ambra Bonazzi, Laura
Bonfanti, Camilla Borgatti, Adele Bormioli,
Mayra Boscato, Tommaso Bracci, Audrey Bran,
Matilde Brandimarti, Maria Teresa Brintazzoli,
Valeri Burtchuladze, Greta Calà Scarcione,
Giacomo Campanella, Michela Campese,
Alicia Canini, Gemma Cannavà, Virginia Canu,
Elisa Capoferri, Letizia Cardoni, Sara Carena,
Valentina Carnali, Claudia Carone, Andrea
Carer, Gabriel Carvalho, Cristiana Casagrande,
Francesca Caviglia, Annalisa Cecconi, Valentina
Ceneri, Camilla Checchia, Rui Chen, Andrea
Chionna, Francesca Chiriaco, Viktoriya
Chuminok, Roberta Cicchirillo, Luigi Cini,
Carmen Colabella, Alessandro Colotti,
Guendalina Consolo, Nicole Copello, Marta
Cornacchia, Laura Corradi, Marta Corradini,
Francesca Corrias, Sara Coruzzi, Carlotta Curti,
Alessandro D'Amico, Paolo D'Andrea, Maria
Adelaide Dassiè, Marta De Leucio, Serafina De
Lonti, Chiara De Matteis, Roberta De Michele,
Chiara De Ninno, Sara De Pascale, Bianca De
Peppo Cocco, Wanda De Rosa, Martina Del
Vecchio, Beatrice Dell'Elce, Cecilia Depau,
Sara Di Bartolo, Andrea Di Bello, Gaia Di
Cicco, Cristina Di Falco, Martina Di Francesco,
Giulio Di Maio, Chiara Di Mauro, Esmeralda
Di Venere, Valeria D'Ignazio, Yasmina Dionisi,
Paula Doce, Laura Dolcetti, Christian Dolci,
Polina Dorozhkova, Irene Dovigo, Mohsen
brahimizadehghahrood, Matias Escobar,
Lucia Fabara, Sarah Ferraiuolo, Matilde
Ferrarini, Viviana Ferraro, Nicole Fiore, Camilla
Franceschino, Francesco Paolo Francini,
Irene Galazzi, Ethel Gallo, Maria Garbelotto
Alberto Iacopo Ghezzi, Gabriele Giangiulio,
Ariel Gizzi, Bianca Gori, Lucialba Graziani,
Linda Jennifer Gutierrez Ferretti, Clelia
Iacobone, Miriam Iavarone, Luca Incarelli,
Alice Isani, Simone Jusco, Nusrat Jahan,
Ricardo Jaimes, Derin Karaclar, Alice Giulia
Lanconelli, Giuseppe Langella, Alessandro
Lante, Clarissa Lapenna, Elisa Lasala, Anna
Lazar, Matteo Lazzarin, Sara Lemme, Costanza
Leonardi, Matteo Litrico, Sofia Lollini,
Angelica Lomonaco, Alessandra Lovino,
Virginia Lucioli, Daria Luganskaia, Maddalena
Lughezzani, Virginia Maciel Da Rocha, Ilaria
Magri, Hatixhe Mahmutaj, Francesca Malerba,
Matilde Malvaso, Alessandra Manca, Alessia
Mandelli, Martina Manes, Eleonora Manzi,

Monica Marcasciano, Francesca Marchesin,
Eleonora Marciani, Luigi Mariani, Andrea
Marino, Emma Marinoni, Alessandro Marzo,
Elena Mascioni, Giulia Massaggia, Valentina
Matteucci, Emma Mattiussi, Beatrice
Mauriello, Rahab Mcqueen, Elisa Medda,
Alberto Meleleo, Filippo Mengoni, Giovanni
Maria Mercatelli, Greta Mezzanotti, Chiara
Michelini, Irene Milan, Vittorio Nicolas Milan,
Francis (Frank) Milligan, Mara Mingozzi,
Ester Miselli, Kateryna Mishchenko, Federica
Mistura, Lorenza Molino, Matilde Montesi,
Alice Moschino, Laura Motzo, Luigi Muraca,
Mariateresa Musca, Ornella Nanushi, Catherine
Okouala, Imma Oranges, Filippo Paladin,
Alice Paladino, Elisabetta Seconda Palomba,
Ludovica Parra, Antonio Pasqua, Angela
Pastore, Giulia Paterniani, Cristina Pedersoli,
Federica Peluso, Domenico Perroni, Giulia
Petacchi, Chiara Picardi, Valentina Piccolo,
Simona Pietrafesa, Aurora Pinotti, Bianca
Pinto, Grazia Enerina Pisano, Antonella
Prencipe, Luca Previtara, Alessia Previtara, Sara
Prini, Francesca Quadri, Marta Quitadamo,
Valeria Rando, Claudio Renzetti, Martina
Ricchetti, Anna Rizzuto, Mirco Rocchi, Lucia
Rodi, Beatrice Ronchini, Giada Rossi, Giuliano
Rubini, Letizia Rucco, Alessandra Sabbatini,
Selena Sala, Valentina Salerno, Clara Antonia,
Madeleine Sallaz, Silvia Salvador, Dania
Sambinello, Ilaria Sanna, Annalisa Sansone,
Giuseppe Santamaria, Chiara Satta, Serena
Savoia, Laura Savoini, Emanuela Sbrocchi,
Anita Scambia, Giuseppe Scandiffio, Simona
Scaringi, Enrico Scarsella, Gianluca Schettino,
Annagrazia Schiavone, Pierfrancesco Scialla,
Perla Scicolone, Roberta Sestito, Cristina
Shyyka, Vittoria Sibia, Alessandra Signorini,
Valentina Sirna, Anna Smirnova, Michela
Solitro, Morena Sorrentino, Francesco Spagnol,
Marcella Spinoso, Silvia Strambi, Elena
Strappato, Karkyeong Suh, Sofia Matilde
Tafaro, Edoardo Tamba, Francesca Tarenzi,
Sofia Tatti, Vanessa Tavano, Lorenza Tenderini,
Leslie Tierstein, Sofia Tishchenko, Alice Tocci,
Chiara Tomaselli, Zacary Tomé, Ughetta Tona,
Soraya Unión Álvarez, Edoardo Urbani, Cecilia
Valdenassi, Isabella Valente, Beatrice Varallo,
Eleonora Vecchio, Sara Vece, Claudia Verroca,
Giovanni Veverga, Anna Viola, Sara Vitali,
Valentina Vitrani, Sara Vivenzio, Clara Vullo,
Yingyi Wang, Paola Zaffiri, Eva Zago, Angela
Zangaro, Viola Zannarini, Esther Zingariello,
Martina Zito, Sara Zola

INDICE DEI FILM FILM INDEX

- A & B in Ontario, 404
 À la chaleur des années froides, 114
 Abbasso la ricchezza!, 20
 Akt-Skulpturen, 45
 Al-Makhdu'un, 151
 Alham al-Medina, 154
 Alice in Wonderland, 43
 All the Beauty and the Bloodshed, 24
 Aloïse, 287
 American Venus (trailer), The, 397
 Amok, 237
 Amori di mezzo secolo, 252
 Anna, 328, 361
 Antonia: A Portrait of the Woman, 105
 Applause, 336
 Arrivée de Fernand Léger devant la Gare du Palais (Québec), 403
 Ascension de la pyramide de 'Chéops' par S.A.R. le prince Léopold, L', 68
 Auberge rouge, L', 49
 Auvergne pittoresque, L', 211
 Aventures de Don Quichotte, 39 [Axel Petersen], 72
- Ball im Savoy, 190
 Banditi a Orgosolo, 267 [Bayreuth], 73
 Bébé gourmand, Le, 37
 Bellissima, 325
 Bird and the Whale, The, 410
 Biruma no tategoto, 257
 Black Narcissus, 386
 Blaue Distanz, Die, 167
 Blood and Sand, 349
 Blow Out, 293
 Bologna monumentale, 412
 Boulangerie de Monceau, La, 395
 Bouteille de Patouillard, La, 211
 Brasier ardent, Le, 53
 Bride of Frankenstein, 394
 Bushman, 147
 Busy London. Traffic Passing in Front of Bank of England and Mansion House, 43
- Cake-Walk chez les nains, Le, 35
 Cake-Walk infernal, Le, 33
 Capelli biondi, 219
 Captain Deasy's Daring Drive: Ascent, 44
 Captain Deasy's Daring Drive: Decent, 45
 Captive, La, 305
 Carrosse d'or, Le, 327
 Casa dalle finestre che ridono, La, 288
 Ceddo, 148
 Celles qui s'en font, 213
 Celluloid Closet, The, 112
 Ceux qui ne s'en font pas, 213
 Chapter in Her Life, A, 64
 Chaudron infernal, Le, 45
 Cherike-ye Tara, 158
 Chess Dispute, A, 40
- Chierici in montagna, gite dal 1941 al 1949, 101
 [Chili: Valparaíso. Arrivée à cheval de M. Rodriguez: la "Zamacueca" – Déjeuner champêtre], 33
 Chirurgie mécanique, 33
 Chromo Sud, 405
 Cigarettes Balto et Gitanes Vizir, 398
 Ciné-Guerrillas: Scenes from the Labudović Reels, 115
 Cinéma Laïka, 118
 City Streets, 338
 Classe tous risques, 263
 Clothes Make the Pirate (trailer), 397
 Coccobilliput, 412
 Cocco Bill fa coccodè, 412
 Cocco Bill nell'aldiqua, 412
 Cocò marina la scuola, 412
 Coiffures et types de Hollande, 412
 Come facette mammeta?, 102
 Coming of Angelo, The, 217
 Concerto pour un exil, 146
 Contes des Milles et une nuits, Les, 83
 Contessa azzurra, La, 366
 Corpusculaire, 403
 Corso tragique, 216
 Cortile Cascino, 312
 Covered Wagon, The, 58
 Crin Blanc, 409
 Crise Italo-Greque, La, 73
 Cross of Iron, 291
 Cry, the Beloved Country, 244
 Csárdás, 189
 Cunégonde aime son maître, 212
 Cunégonde fait du spiritisme, 212
 Cunégonde femme cochère, 211
 Czar kólek, 411
- Daibutsu kaigen, 138
 Dakar, principal port de commerce de l'Afrique Occidentale Française, 81
 Dans les airs, 211
 Daring Daylight Burglary, A, 43
 Day Tripper / Le Voyage diurne, 405
 De Pau à Cauterets, 211
 Delhi Durbar, The, 43
 Den talende film, 72
 Descente dans la batterie, 33, 45
 Desperate Poaching Affray, 40
 Dnevnik Glumova, 48
 Dono, Il, 309
 Dorothy Arzner, une pionnière à Hollywood, 119
 Dove il sasso cadrà, 413
 Down and Out in America, 110
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1920), 339
 Dr. Jekyll and Mr. Hyde (1931), 339
 Dreamers, The, 307
- Early Motor Race, 43
 East of Eden, 254
 Edge of the World, The, 384
 Eldridge Cleaver, 398
 En Irlande: Excursion à Killarney, 214
 Enfant des mariners, L', 214
- Enlisé du Mont-Saint-Michel, L', 215 [En marge de "Les Contes des Milles et une nuits"], 82
 Épopée napoléonienne: L'Empire (grandeur et décadence) (Deutsche Kinemathek), 39
 Épopée napoléonienne: L'Empire (grandeur et décadence) (EYE), 35
 Erazé una vez... La Cenicienta, 413
 Execution. A Study of Mary, 163 [Exécution capitale en Tunisie], 79
 Extraordinary Cab Accident, An, 43
- Faces of Israel, 103, 314
 Familie Neubronner geht spazieren, 38
 Fanciulla dell'aria, La, 56
 Faust aux enfer, 33
 Fear and Desire, 245
 Femme d'à côte, La, 295
 Femmes palestiniennes, Les, 153
 Fenomenale amico di Polidor, Il, 412
 Ferroviere, Il, 258
 [Feuerprobe mit Film], 70
 Fiamma simbolica, 92
 [First Peeps of the Opening of 'Tut-Ankh Amen's Tomb], 67
 Flute of Krishna, The, 336
 Frankenstein, 393
 French, The, 108
 From Here to Eternity, 246
 Fuga di Socrate, La, 55
- Gay Shoe Clerk, The, 41
 Gendarme et les domestiques, Le, 40, 45
 Général Idi Amin Dada: Autoportrait, 103
 Gharibeh va meh, 156
 Giorno in Barbagia, An, 408
 Godard's Cinema Lessons in Montreal, 106
 Golden Boy, 347
 Gossette, 69
 Gratitude obsédante, 211
 Great Kanto Earthquake [restitution film version], 71
 Great Train Robbery, The, 41
 Gremlins, 18
 Gremlins 2: The New Batch, 20
 Grido, Il, 260
 Guerre Italo-turque. La mission du Croissant-Rouge à Gabès, La, 76
 Guillaume Tell (BFI), 37
 Guillaume Tell (Corrick Collection), 38
- Hamlet, 26
 Heidi, 205, 409
 Her Last Affaire, 383
 Hijosen no onna, 233
 His Lordship, 376
 Hollywood [trailer], 57
 [Hollywood Sign – Outtakes], 57
 Homeo, 405
 Horrible fin d'un concierge, 41
 Hotel Splendide, 375
 Hunchback of Notre Dame, The, 224
- I, the Jury (3D), 251
 Ich denke oft an Hawaii, 162
 Ife / 3ème Festival des Arts, 145
 Infanzia, vocazione e prime esperienze di Giacomo Casanova veneziano, 369
 Inkt, 410
 Inland Empire, 310
 Irene (trailer), 397
 Ishanou, 302
 Istantanea di vita in seminario, 100
- [Jack momie égyptienne], 68
 Japonaises prenant le thé, 38
 Jirtdan, 413
 John Bull's Heart, 43
 Jolicœur touriste, 403
 Joyu, 136
 Jujuro, 132
 Justice de fauve, 212
- Kaadina Jeevantike, 413
 Katharina – die Letzte, 192
 Kawanakajima kassen, 135
 King of Coins, 33
 Kleine Rote Papierschiffchen, Das, 410
 Kolorowe kola, 411
 Kri Kri e il salame, 412
 Kurutta ichipeiji, 130
- Ladri di biciclette, 358
 Lady Windermere's Fan, 228
 Last Word, 22
 Lavoro, Il, 367
 Layla Wa Zi'ab, 155
 Letzte Chance, Die, 200
 Lightning Over Water, 292
 Liivamees, 410
 Lila, 120
 Live Wire (trailer), The, 397
 Love Me Tonight, 341
 Love Test, The, 382
 Lucretia Lombard, 391
- Ma concierge est trop jolie, 212
 Macario, 266
 Macumba, 165
 Madame Sans-Gêne (trailer), 397
 Maison du mystère, La, 68
 Maîtres du temps, Les, 298
 Malheur n'arrive jamais seul, Un, 40
 Maly Cousteau, 408
 Man's Castle, 235
 Mannequin vivant, Le, 40
 Marchand de statues, Le, 40
 Marché à Agra, 34
 Marcia nuziale, La, 96
 Marechiaro, 102
 Marie-Antoinette, 39
 Marie-Louise, 199
 Mark of Zorro, The, 348
 Marriage Circle, The, 227
 Maschera del demonio, La, 264
 Mélomane, Le, 33
 Mémoires d'un artiste, 40
 Métamorphoses du Roi de Pique, Les, 35

- Miss Dorothy, 91
 [Mode uit Parijs 1 / Fashion from Paris 1 / Moda da Parigi 1], 226
 Moia Mama – Samolet, 408
 Molti sogni per le strade, 323
 Monica in the South Seas, 120
 Montagne infidèle, La, 71
 Moren tanzt, 38
 Mort du Pape Léon XIII, 39
 Movie Orgy, The, 17
 My Happy End, 408
- Nadja à Paris, 395
 'Na Sera 'e Maggio, 102
 Natale di Cretinetti, Il, 412
 Naval Cadets on Training Ship, 33
 Nella città l'inferno, 364
 Niespodzianka, 411
 North of 36 (trailer), 397
 Nothing but a Man, 312
 Nozze di Pollicino, Le, 413
 Nuit de Varennes, La, 296
- Oasis de Gafsa, L', 80
 Ombra, L', 62
 One Way Passage, 234
 Oni azami, 131
 Onorevole Angelina, L', 321
 'O Sole Mio, 102
 Ost and West (Misrech und Majrew), 64
 Otello o la deficienza della donna, 107
 Our Hospitality, 51
 Ours et la sentinelle, L', 45
- Panorama of Tivoli, Showing
 Seven Falls, 33
 Pape Léon XIII au Vatican, Le, 39
 Paris brûle-t-il?, 278
 Partie de canot, Une, 35
 Passione di Anna Magnani, La, 333
 Passione tsigana, 90
 Patouillard a une femme jalouse, 211
 Patouillard a une femme qui veut
 suivre la mode, 211
 Patouillard toréador, 211
 Peccato che sia una canaglia, 363
 Pêche aux thons à Sidi Daoud
 (Tunisie), 80
 Pêche sur les côtes tunisiennes, La, 76
 Peggy's Blue Skylight, 404
 Peter, 187
 Peter Greenaway: The Film Architect.
 Beyond *The Belly of an Architect*, 111
 [Petersen & Poulsen Lydfilm], 72
 Peu de rêve sur le Faubourg, Un, 213
 Phantom Light, The, 380
 Phantom of the Opera (trailer), The, 397
 Pianist, The, 306
 Planche à rainures, 33, 44
 Plot Against Harry, The, 315
 Polentone di Pont Canavese, Il, 412
 Portrait spirite, Le, 33
 Premier anniversaire du fascisme, 73
 Président de la République Armand
 Fallières en Tunisie, Le, 77
- Primevères, Les, 211
 Processo alla città, 359
 Prosopo me prosopo, 279
 Przygoda w paski, 411
 [Puericultura], 215
- Queen Christina, 344
 Quién sabe?, 276
- Ramoneur et pâtissier, 34
 Rat Life and Diet in North America, 404
 Raven, The, 393
 Razvite, 398
 Red Ensign, 378
 Renata, 299
 Renoir, Vigo, Grémillon – Les
 Éclaireurs de l'ombre, 122
 Return to Reason, 222
 Revenge of the Creature (3D), 255
 Revolving Table, The, 43
 Ricinpoudre, 398
 Rings on Her Fingers, 351
 Rio Bravo, 261
 Risate di gioia, 330
 Riten, 282
 Riviera Revels – TraveLaugh No. 10:
 Fauny Business, 374
 Riviera Revels – TraveLaugh No. 6:
 Cold Feats, 374
 Roma città aperta, 319
 Roma, 333
 Roman de la momie, Le, 67
 Roman Holiday, 249
 Romeo und Julia auf dem Dorfe, 238
 Rose Tattoo, The, 328
 Rouben Mamoulian –
 Lost and Found, 354
 Royaume de fées, Les, 45
 Rysopis, 275
- Salto in die Seligkeit, 188
 [Saut du Mouton], 33
 Scala!!! Or, the incredibly strange rise
 and fall of the world's wildest cinema
 and how it influenced a mixed-up
 generation of weirdos and misfits, 123
 Scène à l'octrol, Une, 33
 Schatten, 60
 Scopitoni, 399
 Screen Snapshots: Foolish Wives, 397
 [Screen Tests for Marguerite and
 Faust], 53
 Seminario Maggiore, 100
 Sénégal an XVI, 145
 Sénégal et le Festival mondial
 des arts nègres, Le, 145
 Shirasagi, 139
 Silk Stockings, 353
 [Singapore], 38
 Skaarb Czarnego Jack'a, 411
 Smarrita!, 92
 Smog, 271
 Something Always Happens, 379
 Son of Frankenstein, 394
 Song of Songs, The, 342
- Souriante Madame Beudet, La, 63
 Spellbound, 241
 Speriamo che sia femmina, 370
 Square, The, 25
 Stella Dallas, 230
 Stornellata romana, 102
 Storybook Review, The, 413
 Straight Story, The, 303
 Sur une musique de M. Muybridge, 403
 Surprise, 66
 Suspect, The, 240
- Tant que s'illuminera l'animal
 stratifié, 403
 Targets, 281
 Tartaruga, La, 94
 Tér, 408
 Teresa Venerdi, 318
 Tests et jeux expérimentaux, 403
 Thaïs, 95
 Thelma & Louise, 302
 Tian xia di yi quan, 283
 Time of the Heathen, 269
 Tirailleurs tunisiens, 78
 Tire-au-flanc, 232
 Tonte des moutons en Tunisie, La, 77
 Tontolini è triste, 412
 Tragediya dvukh sester, 89
 Tram, Il, 284
 Transformations spontanées, 37
 Traversata, La, 331
 Trip to Tetapayac, A, 116
 Tripoli italiana, 82
 Tripolitaine-Libye, La, 76
 Troupe of Russian Dancers, A, 43, 45
 Tunis. Le Bey se rend à la mosquée, 79
 Tutankhamen, 68
 Types de Français, 35
- Ultimi giorni dell'umanità, Gli, 21
 Un rêve plus long que la nuit, 289
 Unclean World, The, 42
 Unseen World: Cheese Mites, The, 42
- Valse excentrique, 45
 Viaggio in terra missione. Prima parte, 101
 Vie d'un joueur, Le, 36
 Vie privée, 270
 Vier im Jeep, Die, 202
 Vieux marcheur, Le, 35
 Vinti, I (episodio inglese), 362
 Vittoria o morte!, 92
 Viva Varda!, 124
 Voce umana, Una, 324
 Voix du rossignol, La, 55
 Voyage aux Antilles du Président
 Senghor, 146
 Voyage en pays de brigands, Un, 36
 Vues au pochoir: villes d'Europe des
 années 1920 en Pathécocolor, 233
- Wachtmeister Studer, 198
 Was soll'n wir denn machen ohne
 den Tod?, 164
 Water Sark, 404
- We Live Again, 346
 Wicker Man (The Final Cut), The, 285
 Witch and the Baby, The, 413
 Wo ist Coletti?, 217
 Woman of Paris, A, 220
 Woman on the Beach, The, 243
 World's Greatest Sinner, The, 273
- Yam Daabo, 150
 Yes, We Have No –!, 60
 Yoso, 140
 Yukinojo henge, 133
- Za oponou smrti, 48
 [ZF 1358 Sarah Bernhardt], 73
 Zündhölzer, 103

INDICE DEI REGISTI DIRECTORS INDEX

- Agat, Alain, 122
 Akerman, Chantal, 305
 Akhundov, Aghanagi, 413
 Almirante, Mario, 62
 Antamoro, Giulio, 91-92
 Antonioni, Michelangelo, 260, 362
 Arnold, Jack, 255
 Aronova, Yulia, 408
 Avati, Pupi, 288
- Bachmann, Gideon, 111
 Badzian, Teresa, 411
 Bava, Mario, 264
 Bene, Carmelo, 107
 Bergman, Ingmar, 282
 Bernadotte, Sirio [Dario Argento], 284
 Bertolucci, Bernardo, 307
 Beyzaie, Bahram, 156, 158
 Bird, Daniel, 120
 Blassetti, Alessandro, 363
 Blystone, John G. 'Jack', 51
 Bogdanovich, Peter, 281
 Booth, Walter R., 43
 Borzage, Frank, 235
 Bosetti, Roméo, 211
 Bourque, Louise, 403
 Bragaglia, Anton Giulio, 95
 Brignone, Guido, 55
 Brunel, Adrian, 60
- Camerini, Mario, 323
 Capellani, Albert, 216
 Carey, Timothy, 273
 Caristan, Georges, 146
 Cassano, Riccardo, 94
 Castellani, Renato, 364
 Catterall, Ali, 123
 Cerasuolo, Enrico, 113
 Chaplin, Charles, 220
 Chiari, Mario, 252
 Christie, Ian, 116

- Cirici i Pellicer, Alexandre, 413
 Clément, René, 278
 Collins, Alf, 33
 Collins, Judy, 105
 Comencini, Luigi, 205, 369, 409
 Conway, Jack, 391
 Cruze, James, 57-58
- Damiani, Damiano, 276
 Dante, Joe, 17-18, 20
 Deagostini, Alfredo, 100-101
 DeGagné, Michel, 403
 De Kermadec, Liliane, 287
 De Mas, Pierluigi, 412
 De Palma, Brian, 293
 De Saint Phalle, Niki, 289
 De Setà, Vittorio, 267, 408
 De Sica, Vittorio, 318, 358
 Desrosiers, Robert, 403
 Dulac, Germaine, 63, 69, 211
 Duncan, F. Martin, 42
 Durand, Jean, 211
- Ecaré, Desiré, 146
 Effendiev, Elchin, 413
 Ėjzenštejn, Sergej, 48
 Epstein, Jean, 49, 71
 Epstein, Rob, 112
 Escobar, José, 413
 Essex, Harry, 251
- Fellini, Federico, 333
 Fleck, Jakob, 189
 Fleck, Luise, 189
 Fleischer, Dave, 66
 Frammartino, Michelangelo, 309
 Frampton, Hollis, 404
 Francisci, Pietro, 102
 Frau, Raymond [Raymond Dandy], 68
 Freeman, Carol, 410
 Friedman, Jeffrey, 112
 Futurista, Ferenc, 48
- Gagliardo, Alessandro, 21
 Gallone, Carmine, 96
 Garnett, Tay, 234
 Gavaldón, Roberto, 266
 Gehric, Peter, 103
 Gélinas, Michel, 403
 Germi, Pietro, 252, 258
 Ghezzi, Enrico, 21
 Gibert, Pierre-Henri, 124
 Giersz, Witold, 411
 Giles, Jane, 123
 Godmilow, Jill, 105
 Goldin, Sidney M., 64
 Golubeva, Evgenia, 413
 Gora, Claudio, 366
 Grant, Lee, 110
 Green, Alfred E., 397
 Griffith, David W., 217
 Gueye, Babacar, 145
- Haggard, William, 40
 Hardy, Robin, 285
- Harryhausen, Ray, 413
 Hawks, Howard, 261
 Hepworth, Cecil M., 43
 Hines, Charles, 397
 Hitchcock, Alfred, 241
- Ichikawa, Kon, 257
- Jan, Eytan, 114
 Janik, Stefan, 411
 Jeong, Chang-hwa, 283
 Julian, Rupert, 397
- Kass, Peter, 269
 Kaufmann, Darius, 114
 Kazan, Elia, 254
 Keaton, Buster, 51
 King, Henry, 230
 Kinugasa, Teinosuke, 128-141
 Klein, William, 108, 398
 Kolm-Veltée, Walter, 189
 Korda, Zoltán, 244
 Kosterlitz, Hermann, 187, 192
 Kouril, Jakub, 408
 Krauss, Uwe, 103
 Kubrick, Stanley, 245
 Kuperberg, Clara, 119
 Kuperberg, Julia, 119
- Labarthe, André S., 354
 Lachman, Harry, 374
 Laffeur, Jean, 403
 Lafontaine, Yves, 403
 Laloux, René, 298
 Lamorisse, Albert, 409
 Landers, Lew, 393
 Lee, Rowland V., 394
 Legrand, Camille, 214
 Lind, Alfred, 56
 Lindtberg, Leopold, 198-200, 202
 Lopez, Orlando, 145
 Lortac, Robert, 67
 Loy, Nanni, 331
 Lubitsch, Ernst, 53, 227-228
 Lynch, David, 303, 310
- Mack, Max, 217
 Malas, Muhammad, 154
 Maliszewska-Kruk, Alina, 411
 Malle, Louis, 270
 Mamoulian, Rouben, 334-355
 Man Ray, 222
 Mann, Daniel, 328
 Manthoulis, Roviros, 279
 Méliès, Georges, 33, 40, 45
 Mikesch, Elfi, 160-167
 Monicelli, Mario, 330, 370
 Montagu, Elizabeth, 202
 Mottershaw, Frank, 43
 Mozzuchin, Ivan, 53
- Neubronner, Julius, 38
 Nonguet, Lucien, 35, 37-39
 Nossiter, Jonathan, 22
- Ocep, Fëdor, 237
 O'Leary, Etienne, 405
 Östlund, Ruben, 25
 Ouédraogo, Idrissa, 150
 Ozu, Yasujiro, 233
- Parent, Omer, 403
 Pasquali, Ernesto Maria, 90
 Paul, Robert W., 40
 Peckinpah, Sam, 290
 Pellegrini, Glauco, 252
 Perego, Eugenio, 92
 Perret, Léonce, 397
 Petersen, Axel, 72
 Pietrangeli, Antonio, 252
 Poitras, Laura, 24
 Polanski, Roman, 306
 Porter, Edwin S., 41
 Poulsen, Arnold, 72
 Powell, Michael, 375-387
 Pressburger, Emeric, 386
 Pucci, Beatrice, 413
- Rao, Nandini, 413
 Rao, Nirupa, 413
 Ray, Nicholas, 292
 Régnier, Jean, 398
 Renoir, Jean, 232, 243, 327
 Rigal, André, 67
 Righelli, Gennaro, 320
 Robert Siodmak, 240
 Robertson, Jack, 393
 Robison, Arthur, 60
 Roemer, Michael, 312, 314
 Rohmer, Éric, 394
 Rossellini, Roberto, 252, 319, 324
 Rossi, Franco, 271
- Saab, Jocelyne, 153
 Saleh, Tewfik, 151
 Samama Chikli, Albert, 74-85
 Sanghvi, Kalp, 413
 Sautet, Claude, 263
 Savoca, Nancy, 299
 Schickele, David, 147
 Schmidely, Valérien, 238
 Schroeder, Barbet, 103
 Schulz, Fritz, 188
 Scola, Ettore, 296
 Scott, Ridley, 302
 Sembène, Ousmane, 149
 Sharma, Aribam Syam, 300
 Shimada, Chiemi, 116
 Skolimowski, Jerzy, 275
 Smith, George A., 43
 Srour, Heiny, 155
 Starevich, Ladislav (Władysław Starewicz), 55
 Stow, Percy, 42-43
 Szábo, István, 408
 Székely, Stefan, 190
- Taanila, Mika, 120
 Tall, Pärtel, 410
 Tourjansky, Viatcheslav, 83
- Tourneur, Maurice, 397
 Trommer, Hans, 238
 Truffaut, François, 295
 Turajlić, Mila, 115
 Turtle, Frank, 397
- Urbański, Kazimierz, 411
- Van Den Bosch, Joost, 410
 Van Ingen, Sami, 120
 Velle, Gaston, 33, 35, 40, 45
 Verkerk, Erik, 410
 Vidak, Veljko, 118
 Vieyra, Paulin Soumaunou, 145
 Visconti, Luchino, 325, 361, 367
 Vitanov, Milen, 408
 Volkoff, Alexander, 68
- Weber, Lois, 64
 Wenders, Wim, 292
 Whale, James, 393-394
 Wieland, Joyce, 404
 Willat, Irvin, 397
 Worsley, Wallace, 224
 Wyler, William, 249
- Young, Robert M., 312
- Zampa, Luigi, 321, 359
 Zareba, Aleksandra, 410
 Zecca, Ferdinand, 36, 39
 Zeffirelli, Franco, 26
 Zinnemann, Fred, 247

FONTI ICONOGRAFICHE IMAGE SOURCES

Introduzione

© Lorenzo Burlando: p. 15

Eventi speciali

Cinémathèque suisse: pp. 16, 19; **American Genre Film Archive:** p. 17; **Matango:** p. 22; **Sternal Entertainment:** p. 23; **I Wonder Pictures:** p. 24; **Magnolia Pictures:** p. 26; **Cineteca di Bologna:** p. 27 (Fondo Jean-Pierre Berthomé)

LA MACCHINA DEL TEMPO

Film Preservation Society: pp. 28-29

Il secolo del cinema: 1903

Fondation Jérôme Seydoux-Pathé: pp. 30, 36, 39; **La Cinémathèque française:** pp. 32, 45; **EYE Filmmuseum:** p. 35; **Cineteca di Bologna:** p. 35; **National Film & Sound Archive of Australia:** p. 38; **Cinémathèque royale de Belgique:** p. 38; **DFP – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum:** p. 38; **Cinémathèque suisse:** p. 41; **BFI National Archive:** p. 42; **Filmarchiv Austria:** p. 44; **Svenska Filminstitutet:** p. 45

Cento anni fa: 1923

Cinémathèque suisse: pp. 46, 51, 59, 63, 69; **Österreichisches Filmmuseum:** p. 49; **La Cinémathèque française:** pp. 50, 54, 70; **Cinémathèque royale de Belgique:** pp. 61, 67; **Cineteca di Bologna:** pp. 56, 62 (Fondo Vittorio Martinelli); **Filmarchiv Austria:** p. 65; **EYE Filmmuseum:** p. 66; **Gaumont Pathé Archives:** p. 73

Il progetto Samama Chikli

Cineteca di Bologna: pp. 74, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 85 (Fondo Chikli); **La Cinémathèque française:** pp. 83, 84

Dive russe in Italia

EYE Filmmuseum: pp. 86, 93; **Cineteca di Bologna:** pp. 88 (Fondo Goffredo Fofi), 90, 91, 94, 97 (Fondo Vittorio Martinelli), 93 (Fondo Archivio Pellicole); **Gosfil'mofond:** p. 89; **La Cinémathèque française:** p. 96

Documenti e documentari

Wichita Films: pp. 98, 119; **Cineteca nazionale – Archivio Nazionale Cinema Impresa:** p. 101; **DFP – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum:** p. 103; **Les Films du Losange:** p. 104; **Academy Film Archive:** p. 105; **Concordia University Visual Collection Repository (VCR):** p. 107; **RAI Teche:** p. 108; **ARTE Distribution:** p. 109; **Hope Runs High Films:** p. 110; **Cinemazero:** p. 111; **Cinémathèque royale de Belgique:** p. 112; **Zenit Arti Audiovisive:** p. 113; **Amok Films:** p. 114; **Poppy Pictures:** p. 116; **Animatograph:** p. 117; **43° Parallèle Productions:** p. 118; **Phantom Twin:** p. 120; **Testifilms:** p. 121; **Les Films d'un Jour:** p. 122; **Fifty Foot Woman Ltd.:** p. 124; **Mk2:** p. 125

LA MACCHINA DELLO SPAZIO

L'Immagine Ritrovata: pp. 125, 126

**Teinosuke Kinugasa:
dall'ombra alla luce**

National Film Archive of Japan: pp. 128, 132, 133, 134, 136, 137, 138; **Cinémathèque royale de Belgique:** pp. 131, 139; © **Kadokawa Corporation:** p. 141

Cinemalibero

Milestone Film & Video: pp. 142, 148; **Direction du Cinéma, Ministère de la Culture et du Patrimoine Historique, Senegal:** p. 145; **Argos Films:** p. 147; **Fonds Archive Africaine pour la Sauvegarde des Mémoires:** p. 149; **Cinémathèque suisse:** p. 150; **Cineteca di Bologna:** p. 152 (Fondo Jean-Pierre Berthomé); **Association Jocelyne Saab:** p. 153; **Mec Film:** p. 154; © **Heiny Srour:** p. 155; © **Bahram Beyzaie:** pp. 157, 159

Elfi Mikesch: Filmare è dedizione

© **Elfi Mikesch:** pp. 160, 163, 168; **Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen:** pp. 162, 164, 166, 167

I colori del Cinema Ritrovato 2023

Lobster Films: p. 169 (Collection Eric Lange); **Fondation Jérôme Seydoux-Pathé:** pp. 170, 171; **Cineteca di Bologna:** pp. 172, 173 (Fondo

Albert Samama Chikli), 176, 178 (Fondo Jean-Pierre Berthomé), 182 (Archivio Maurizio Baroni), 183; **EYE Filmmuseum:** pp. 174, 175, 180; **Warner Bros.:** p. 177; **Cinémathèque royale de Belgique:** p. 181; **UCLA Film & Television Archive:** p. 184

L'ultimissima risata: commedie tedesche dell'esilio, 1934-1936

Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen: pp. 185, 187, 188, 194; © **Willy Ströminger:** p. 190; **Filmarchiv Austria:** pp. 191, 195; **Bilder und Grafksammlung – Wien – Österreichische Nationalbibliothek:** p. 193

Leopold Lindtberg: La Svizzera e il mondo

Cinémathèque suisse: pp. 196, 198, 200, 201, 203, 204

IL PARADISO DEI CINEFILI

Cineteca di Bologna: pp. 206, 207 (Fondo Giuseppe Galliani)

Ritrovati e Restaurati

Cinémathèque royale de Belgique: pp. 208, 221, 229, 237, 240, 242, 245, 250, 254, 256, 263, 265; **EYE Filmmuseum:** pp. 209, 227, 275, 279, 297; **Fondation Jérôme Seydoux-Pathé:** pp. 212, 213, 216; **Cineteca di Bologna:** pp. 215, 219, 223, 233, 253 (Fondo Ada Ariaudo e Pierluigi Raffaelli), p. 260, 266, 268, 313 (Fondo Giuseppe Galliani), 272, 281, 287, 288, 299 (Fondo Jean-Pierre Berthomé); **Film Preservation Society:** p. 217; **Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung:** p. 218; **Cinémathèque suisse:** pp. 225, 228, 231, 235, 236, 239, 243, 248, 262, 271, 280, 291, 302, 315; **Films du Jeudi:** p. 232; **Kino Lorber:** p. 246; **UCLA Film & Television Archive:** pp. 251, 269; © **Divo Cavicchioli – Centro Cinema Città di Cesena:** pp. 259, 277; **Academy Film Archive:** p. 274; **Svenska Filminstitutet:** p. 282; **Arrow Films:** p. 283; **Teche RAI:** p. 285; **StudioCanal:** pp. 286, 304, 306, 311; **Wim Wenders Stiftung:** p. 293; **The Criterion Collection:** p. 294; © **Alain Venisse:** p. 295; **Milestone Film & Video:** p. 300; **Film Heritage Foundation:** p. 301; **Fondation Chantal Akerman:** p. 305;

Recorded Picture Company: p. 308; **Coproduction Office:** p. 309

Anna Magnani, l'irripetibile

© **Caterina d'Amico:** p. 316; **Cineteca di Bologna:** pp. 318 (Fondo Emi De Sica), 319, 327 (Fondo Giuseppe Galliani), 330 (Fondo Titanus), 332 (Fondo Fellini Reporters Associati & Archivi); **Reporters Associati & Archivi:** pp. 321, 326; **Cinémathèque royale de Belgique:** pp. 323, 324, 331; **Cinémathèque suisse:** pp. 322, 329

Rouben Mamoulian: sfumature di desiderio

Cinémathèque suisse: pp. 334, 337, 344, 349, 350; **George Eastman Museum:** p. 336; **Cinémathèque royale de Belgique:** pp. 338, 341, 343, 345, 346, 348, 352, 354; **Cineteca di Bologna:** p. 340 (Fondo Jean-Pierre Berthomé); **Academy Film Archive:** p. 355

Suso Cecchi d'Amico, scrivere su misura

Cineteca di Bologna: pp. 356 (Fondo Carla Del Poggio), 358 (Fondo Emi De Sica), 365 (Fondo Davide Turconi); **Cinémathèque royale de Belgique:** pp. 360, 361, 362, 369, 371; **Cinémathèque suisse:** pp. 363, 368; **CSC – Cineteca Nazionale:** p. 367

Attraverso la nebbia: Powell prima di Pressburger

BFI National Archive: pp. 372, 374, 375, 377, 378, 379, 382, 384, 385; **Cineteca di Bologna:** pp. 381, 387 (Fondo Jean-Pierre Berthomé)

Great Small Gauge

Cinémathèque16: pp. 388, 393, 394, 395, 398; **Warner Bros.:** p. 391; **Cinémathèque royale de Belgique:** p. 396; **La Cinémathèque québécoise:** pp. 401, 402; **Light Cone:** pp. 404, 405

Il Cinema Ritrovato Kids & Young

Wytównia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych: pp. 406, 410; **Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam-Babelsberg:** p. 408; **The Criterion Collection:** p. 409; **Paper Panther Productions:** p. 410; **Cineteca di Bologna:** p. 411

L'Étoile de mer (Man Ray, 1928)
© Man Ray 2015 Trust / Adagp, Paris 2023

L'Immagine Ritrovata

Film Restoration & Conservation

Bologna • Paris • Hong Kong

Éclair Classics
Haghefilm

L'Immagine Ritrovata is a highly specialized film restoration laboratory created and developed in Bologna (Italy) thanks to Fondazione Cineteca di Bologna.

Since its very inception, L'Immagine Ritrovata has been investing in digital as well as analog technologies in order to respond to the ever-growing demand for the preservation of the film heritage from film archives worldwide, for which the analog workflow and the long-term preservation are key.

With that in mind, Haghefilm, a historic and leading brand in the photochemical industry in Europe and around the world, has recently joined L'Immagine Ritrovata group.

Today the group includes four branches: L'Immagine Ritrovata's headquarters in Bologna, L'Image Retrouvée and Éclair Classics in Paris, Haghefilm in the Netherlands, and L'Immagine Ritrovata Asia in Hong Kong.

**l'immagine
ritrovata**
film restoration
& conservation
BOLOGNA PARIS HONG KONG

ECLAIR
classics

HAGHEFILM

www.immagineritrovata.it
www.imageretrouvee.fr
www.eclair-classics.fr
www.immagineritrovata.asia
www.haghefilm.nl



© Lorenzo Burlando

HAGHEFILM

Haghefilm is a historic name in the film industry in Europe and around the world. Based in the Netherlands, its long history dates back to 1914. Since then, countless filmmakers have benefited from Haghefilm's skills in processing film stock and printing copies and, in the current age, the expertise for operating digital workflows.

Today it is also a leading brand in photochemical services for the preservation of film heritage.

Haghefilm has recently joined the L'Immagine Ritrovata group, ensuring the continued development of analogue and digital technologies for the service of film archives around the world.

**l'immagine
ritrovata**
film restoration
& conservation
BOLOGNA PARIS HONG KONG

ECLAIR
classics

HAGHEFILM

www.immagineritrovata.it
www.imageretrouvee.fr
www.eclair-classics.fr
www.immagineritrovata.asia
www.haghefilm.nl



ARRISCAN XT

POWERED BY
ALEXA IMAGING TECHNOLOGY

Archive Pin Gate 16/35 | Wet Gate 16/35 | Up to 6K Scanning
Optical Stabilization | Sprocketless Transport | Optical Sound Decoding

www.arri.com/arriscanxt

fiaf
supporter

ARRI 

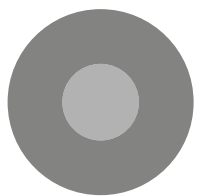


Au service du cinéma

Analogue.

It is an art without margin
for error.

Film Laboratory • Scanning • Restoration • Post-Production



cinegrell
Zurich-Berlin

www.cinegrell.ch | www.cinegrell.de

Manufacturers of
high-quality
special products
for film
preservation

dancan.com

Established 1970



If you love London
and the cinema...



London's Cinema Museum keeps the spirit of cinema since the 1890s alive and kicking in the Lambeth Workhouse where **Charlie Chaplin** stayed as a child. We have a unique collection of cinema artefacts, memorabilia and equipment. Check the regular screenings, live events and talks... often with celebrity guests. Film fans must book a tour or visit us when next in London.

**The Cinema Museum, 2 Dugard Way,
Renfrew Road London SE11 4TH +44 (0)20 7840 2200
www.cinemamuseum.org.uk**



**THE CINEMA MUSEUM
LONDON**



GRANDI CLASSICI DEL CINEMA POLACCO

in autunno
al Palazzo
delle Esposizioni
di Roma

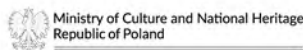
dettagli su wfdif.pl

Andrzej Wajda – Ashes and Diamonds – 1958

ORGANIZZATORI



LA RASSEGNA È FINANZIATA DAL MINISTERO DELLA CULTURA E DEL PATRIMONIO NAZIONALE NELL'AMBITO DEL PROGETTO *INSPIRING CULTURE*



PIATTAFORMA POLACCA PER IL CINEMA



Il Cinema Ritrovato è il più bel festival del mondo,
perché vi si vedono solo capolavori.

*Il Cinema Ritrovato is the most inspiring festival in the world
because only masterpieces are screened.*

Isabella Rossellini, Il Cinema Ritrovato 2021

Il pubblico del Cinema Ritrovato è quello che sta in cima ai desideri di tutti i registi
che lavorano per il pubblico... perché il cinema non è un lavoro solitario,
ma è un lavoro per gli altri.

*Il Cinema Ritrovato's audience is at the top of the list of any director
who works for audiences... because making film is not a job done alone,
but a job with others in mind.*

Cecilia Mangini, Il Cinema Ritrovato 2019

Il Cinema Ritrovato è un festival fatto da gente che ama il cinema
e non lo fa di professione, lo fa per amore...
Già l'idea del titolo mi piace moltissimo, il festival del Cinema *Ritrovato*.
Perché quando si ritrova un bel film non si trova solo un'opera d'arte,
un capolavoro, ma si ritrova un amico che ha segnato la tua vita.

*Il Cinema Ritrovato is a festival made by people who love cinema,
who don't do it as a job but out of love...
I really like the idea of the title, Il Cinema Ritrovato, rediscovered cinema,
because when you rediscover a good film, you rediscover more than a work of art
or a masterpiece. You rediscover a friend that has shaped your life.*

Vincenzo Mollica, Il Cinema Ritrovato 2019



Le emozioni sono contagiose. Quando sei in un cinema pieno di gente e guardi un horror, la paura si moltiplica, il film diventa molto, molto più spaventoso! Se vedi un film comico, diventa ancora più divertente. Un film triste, ancora più triste. In sala le emozioni sono rese più intense dall'esperienza condivisa.

Emotions are contagious. And when you are seated in a theatre full of people and watching a scary movie, fear multiplies. The film is much scarier! If you see a funny movie, it's much funnier. A sad movie is much sadder. In a movie theatre, emotions are intensified by the communal experience.

John Landis, Il Cinema Ritrovato 2022





La Voix du rossignol (Francia, 1923) di Ladislav Starevich

In copertina / *On the front cover*:
Lou Castel, Klaus Kinski, Martine Beswick, Gian Maria Volonté sul set di / *on the set of*
Quién sabe? (Italia, 1966) di Damiano Damiani

25 €



9 791280 491183