

# Il Cinema Ritrovato

XXXVIII edizione



**Il Cinema  
Ritrovato** Bologna  
22-30  
giugno  
2024  
XXXVIII edizione

Il Cinema Ritrovato 2024 è dedicato alla memoria di  
Adriano Aprà, David Bordwell, Edgardo Cozarinsky, Carl Davis, Giuliano e Vera Montaldo



MAIN SPONSOR



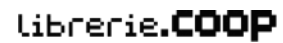
SOSTENITORI



SPONSOR



IN COLLABORAZIONE CON



OFFICIAL CAR



DIGITAL IMAGING PARTNER



MEDIA PARTNER



DIGITAL PARTNER



**Promosso da / Promoted by****FONDAZIONE CINETECA DI BOLOGNA**Presidente / *President*: Marco BellocchioConsiglio di amministrazione / *Board of Directors*:Davide Conte, Valerio De Paolis, Alina Marazzi,  
Alice RohrwacherDirettore / *Director*: Gian Luca FarinelliVice Direttore / *Deputy Director*: Davide Pietrantonio**Fondatori / Founders**

Comune di Bologna (primo Fondatore)

Regione Emilia-Romagna

**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**

Fondazione Golinelli

Mare Termale Bolognese

Aeroporto Marconi Bologna

Abruzzese e Associati

Zero CO2

T-Per

Ottica Garagnani

Avis

**In collaborazione con / In association with**

Fondazione Teatro Comunale di Bologna

Conservatorio di Musica G.B. Martini di Bologna

Fondazione Teatro Comunale di Modena

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

L'Immagine Ritrovata

Fondazione Bologna Welcome

Trenitalia Tper

Cotabo

Sticker Mule

Librerie.Coop

**Official car**

MG Bologna by Stefanelli

**Digital Imaging partner**

Canon

**Media partner**

Rai Radio 3

**Digital partner**

Craq Design Studio

**Sponsor tecnico / Technical sponsor**

SUB-TI Limited London

Il Gelatauro

**IL CINEMA RITROVATO 2024****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 Koberber,

Hiroshi Komatsu, Miguel Marías, 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

con l'assistenza di / with Bianca Maria Chiarot,

Giulia Dal Lago, Clelia De Nigris, Ester Miselli,

Margherite Rousselot

**Affari generali / General affairs:**

Rossana Mordini con l'assistenza di /

with Giulia Bonassi, Alessia Piccirillo

**Responsabile autisti / Drivers coordinator:**

Nina Fortuna con l'assistenza di /

with Giuseppe Catania, Vittorio Lauri, Alice Mazza

**Visite guidate / Guided tours:**

Roberto Chiesi, Elena Correrà, Anna Fiaccarini,

Rosaria Gioia, Michela Zegna

**Prenotazioni alberghiere / Hotel reservations:**

Bologna Welcome

**Prenotazioni on-line / Online booking systems:**

Boxer – Box Office Emilia Romagna

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

Alice Marzocchi, Sara Rognoni

**Ufficio stampa / Press office:** Andrea Ravagnan**Social media e siti web / Social media and****websites:** 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:**

Nina Fortuna, Enrica Fontana

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

Mattia Di Leva, Elena Nannetti, Andrea Monis,

Davide Zomer

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

Lorenzo Burlando, Margherita Caprilli

**Documentazione video / Video production:**

1Cinquantesimo (Elia Andreotti, Margherita Caprilli)

**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 con l'assistenza

di / with Anthony Jouanne e Alessandro Lante

**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,

Aurora Fanetti, Silvia Fessia, Jacopo Fiorancio, Elena

Frassinetti, Margherita Monti, Andrea Pedrazzi,

Paolo Pellicano, Andrea Peraro, Caterina Sansone,

Mariapaola Regano, Mattia Ricotta, Benedetta

Valdesalici con l'assistenza di / *with* Salvatore Aronico, Gaia Berettoni, Sandro Bianchi, Eleonora Bosco, Pietro Conte, Beatrice dell'Elce, Bianca De Peppo Cocco, Martina Di Francesco, Anna Errico, Ilaria Liko, Daria Luganskaja, Luigi Mariani, Daria Odija, Daria Ortolani, Nadia Ragusa, Marta Ravveduto, Martina Zito

**Operatori / Projectionists:** Alessandra Beltrame, Stefano Bogнар, Daniela Bongiorno, Antonino Di Prinzio, Roberto Flamini, Francesco Giannuzzi, Fabio Marsili, Giovanni Marsili, Eugenio Marzaduri, Pietro Plati, Massimiliano Rossi, Cristian Saccoccio, Fabrizio Villa

#### **Coordinamento volontari / Volunteers**

**coordinators:** Bianca Maria Chiarot, Giulia Dal Lago, Nicoletta Elmi, Alice Marzocchi, Marcella Natale, Mattia Ricotta, Mariapaola Regano

#### **Accoglienza mostre Galleria Modernissimo /**

#### **Galleria Modernissimo exhibitions staff:**

Silvia Beltrani (coordinamento / *coordinator*), Irene Amadori, Samuele Birmani, Camilla Di Nardo, Ilaria Liko, Andrea Pedrazzi, Alessandra Pellegri, Sara Zola

#### **TRADUZIONI E SOTTOTITOLI / TRANSLATIONS AND SUBTITLING**

#### **Traduzioni simultanee / Simultaneous interpreters:**

Michela Candi, Elisabetta Cova, Elisa Serra, Susanna Soglia, Elena Tomassini, Maura Vecchietti

#### **Sottotitoli elettronici / Electronic subtitling**

#### **Piazza Maggiore, Cinema Modernissimo, Cinema**

#### **Arlecchino, Cinema Europa, Cinema Jolly:**

Cristiana Querzè per SUB-TI Limited (London)

#### **Auditorium DAMSLab, Cinema Lumière,**

#### **Cinema Jolly:** Silvia Zoppis (coordinamento /

*coordinator*), Chiara Belluzzi, Mirta Boschetti, Valentina Cristiani, Roberto De Buoi, Lucia Duri, Angelo Gallinaro, Anna Grimaldi, Eleonora Garolini, Caterina Nanni, Carlotta Poser, Chiara Saretta, Lucia Tasini, Cristina Tormen, Jamie Watkins con l'assistenza di / *with* Cecilia Pasquariello, Cecily Coates, Josh Gallo, Daniela Gennaro, Veronica Desiree Jurado, Lucrezia Sabia, Olivia Sharp, 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 / 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

#### **Allattamento 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, Ivan Monari,

Angelo Nuvoli, Sauro Speranza

#### **Catering staff:** Pasto Nomade

#### **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, Giulia Granato, Claudia Poggi

#### **Il Cinema Ritrovato Young:** Simone Fratini e la

redazione / *and the editorial staff* Adele Arcomanno, Mohamed Amine Chortani, Cecilia Balestrini, Leonardo Berardo, Ginevra Capobianco, Emma Cinti, Gaia Colucci, Filippo Corradini, Daniele Cremonini, Tazio Deho, Giada Di Liberto, Bianca Giannini, Agata Greco, Jeanne Joubaud, Nicola Lancellotti, Aurora Marci, Federica Montalto, Sveva Morselli, Filippo Mortera, Lorenzo Pasimeni, Salvatore Rauso, Martina Scacchetti, Caterina Tagliavini, Nora Zine

#### **Il Cinema Ritrovato Blu-ray & 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 con l'assistenza di / *with* Cecilia Ciuffa, Annalisa Pitta, Annagrazia Schiavone

#### **Mostre fotografiche / Photo exhibitions:**

Rosaria Gioia

#### **Omaggio a / Tribute to Andrey Zvyagintsev,**

in collaborazione con / *in collaboration with* International Filmmaking Academy, MAST

**ACE Workshops:** *An Economic Model of Audiovisual Heritage: film preservation and restoration as tools for audiovisual market development / Exhibiting film collections in the museum space: new approaches and new audiences*

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), Mustafa El Mesaoudi (Cinema & Rex Filmtheater Wuppertal, Germany)

A cura di / *Organised by* Fatima Djourmer (Europa Cinemas), Elisa Giovannelli in collaborazione con / *with* Narges Bayat, Lucia Gavelli (Cineteca di Bologna), Adrian Preda, Mathilde Narros (Europa Cinemas), Michele Galardini, Giulia Granato, Claudia Poggi

#### **Corso Filmmakers:** a cura di / *organised by*

Eva Lorenzoni in collaborazione con / *with* Martina Giovannini

Studenti / *Students*: Enrico Azzi, Luca Coccimiglio, Paolo D'Andrea, Promise Edoziogor, Lorenzo Favaretto, Maria Sofia Fiorillo, Samuele Galli, Eleonora Marciani, Alberto Meleleo, Alessia Melotto, Vittorio Negrisoli, Fabrizio Ninfolo, Tommaso Paci, Camilla Parodi, Alice Puggioli, Simone Rubbi, Francesca Simbula supervisionati da / *supervised by* Paolo Freschi

#### **CATALOGO / CATALOGUE**

#### **Supervisione / Supervised by:**

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

#### **Cura editoriale / Editors:** Alice Autelitano,

Alessandro Cavazza, Gianluca De Santis con l'assistenza di / *with* Davide De Marco

#### **Traduzioni / Translations:** Cecilia Cenciarelli,

Paola Cristalli, Alex Marlow-Mann, Deborah

Nickson, Olivia Pellarin, Alexandra Tatiana

Pollard, Eoghan Price, Manuela Vittorelli

#### **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, Elena Correr, Alessandro Criscitiello, Emiliano Lecce, Giuliana Cerabona

#### **Grafica e postproduzione immagini / Graphic design and photographic postproduction:**

Mattia Di Leva, Elena Nannetti, Andrea Monis

#### **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:*

Aamu Filmcompany (Jussi Rantamäki); Academy Film Archive (Michael Pogorzelski, Randy Haberkamp, Edda Manriquez); Alma Mater Studiorum – Università di Bologna (Giacomo Manzoli); Altahabana Films; Annecy International Animation Film Festival (Peggy Zeigman-Lecarme); Arrow Films (James White); Arsenal – Institut für Film und Videokunst; Austrian Films; Beta Film; BFI National Archive (James Bell, Hannah Prouse, Espen Bale); BoFA Productions; Bundesarchiv (Adelheid Heftberger, Marie Herold); Čaiņans Productions; Carlotta Films (Vincent Paul Boncours); Cecchi Gori Entertainment (Lorenzo Ferrari Ardicini); Centre Simone de Beauvoir; Cine+ (Bruno Deloye); Cinédoc; Cinedustrial; Cinemateca Portuguesa (Neva Cerantola); Cinémathèque 16 (Benoît Carpentier, Jeanne Pommeau); Cinémathèque algérienne/ EPTV; La Cinémathèque française (Constantin Costa-Gavras, Frédéric Bonnaud, Emilie Caucuy, Monique Faulhaber); Cinémathèque royale de Belgique – CINEMATEK (Tomas Leyers, Bruno Mestdagh, Arianna Turci, Martine Bouw, Jan Bollen); Cinémathèque suisse (Frédéric Maire, Caroline Fournier, Moira Cambridge, Virginie Berset, Alix Hagen); CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée (Eric Le Roy, Béatrice De Pastre, Caroline Patte, Romain Blandin); Cold Eye Films; Collectif Jeune Cinéma; Compass Film (Lorena, Nicole e Stefano Libassi); Cristaldifilm (Zeudi Araya, Francesca Tripodi); The Criterion Collection (Peter Becker, Fumiko Takagi, Lee Kline); CSC – Cineteca Nazionale (Steve Della Casa, Domenico Monetti, Luca Pallanch, Maria Coletti, Anna Maria Licciardello); Damiano Films; Det Danske Filminstitut (Thomas C. Christensen); Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen (Rainer Rother, Kristina Jaspers, Elisa Jochum, Sabine Gebauer, Silke Ronneburg, Diana Kluge); DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum (Markus Wessolowski, Louise Burkart); Dovzhenko Centre (Olena Honcharuk); Europa Cinemas (Nico Simon, Claude-Eric Poiroux, Fatima Djourmer); EYE Filmmuseum (Elif Rongen-Kaynakçi); FIAF (Christophe Dupin); Filmarchiv Austria (Nikolaus Wostny, Florian Wrobel); The Film Foundation (Margaret Bodde, Jennifer Ahn, Kristen Merola); Film Heritage Foundation (Teessa Cherian, Jayant Patel); Filmmuseum Düsseldorf (Andreas Thiene); Filmmuseum München (Stephanie Hausmann); Filmoteca de Catalunya (Esteve Ribambau, Mariona Bruzzo Llaberia); Filmoteca Española (Valeria Camporesi, Marian del Egidio); Films59 (Jordi Vidal Amorós, Adrián Onco); Films du Horla (Patrick Cazals); Les Films du Losange (Régine Vial, Raphaëlle Quinet); Follimage (Jérémy Mourlam); Fondation Chantal Akerman (Céline Brouwez); Fondation Jérôme Seydoux- Pathé (Jérôme e Sophie

Seydoux, Pénélope Riboud-Seydoux, Stéphanie Salmon); FPA Classics (Eric Lange, Maria Chiba); Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung (Christiane von Wahlert, Patricia Heckert, Luciano Palumbo); Fundación Patrimonio Filmico Colombiano (Alexandra Falla Zerate, Rito Alberto Torres Moya); Gaumont (Nicolas Seydoux, Sidonie Dumas); Gaumont Pathé Archives (Manuela Padoan, Agnès Bertola); George Eastman Museum (Peter Bagrov, Olivia Arnone); Gosfil'mofond (Denis Aksenov, Yulia Belova, Tamara Shvediuik); La Huit; Institut Lumière (Thierry Frémaux, Maelle Arnaud, Gérard Duchaussoy, Margriet Spikman); Istituto Luce – Cinecittà (Enrico Bufalini); Jane Balfour Films; The Japan Foundation (Haruka Inagaki, Isabella Lapalorcia); Kadokawa Corporation (Miki Zeze); Kino Lorber (Yael Halbron); Kolam Productions; Library of Congress (Mike Mashon, Rob Stone, Lynanne Schweighofer); Lichtspiel/Kinemathek Bern (David Landolf, Brigitte Paulowitz); Light Cone; Metro-Goldwyn-Mayer; Milestone Film & Video (Dennis Doros); Mkl2 (Nathanaël Karmitz, Rosalie Varda, Frédéric Rouault); MoMA – The Museum of Modern Art (Dave Kehr, Josh Siegel, Katie Trainor); Moving Image Research Collections – University of South Carolina (Daniela Currò); MUBI (Irene Musumeci); Museo Nazionale del Cinema – Torino (Domenico De Gaetano, Anna Sperone); Národný filmový archív (Michal Bregant, Matěj Srnad, Michaela Mertová); National Film and Sound Archive of Australia (Angus Johnstone); National Film Archive of Japan (Rikako Kosugiyama, Jo Osawa); National Library of Scotland (Alistair Bell, Alison Stevenson, Marisol Erdman); NFA of Australia (Angus Johnstone, James Dyer); Nikkatsu (Umi Yamamoto, Ruka Okuyama); Obra Aberta; Österreichisches Filmmuseum (Michael Loebenstein); Paramount Pictures (Andrea Kalas, Charlotte Johnson, Michael D'Angelo); Park Circus (Doug Davis, Jack Bell, Jack Leslie, Mark Truesdale); Pathé (Tessa Pontaud); RAI Cultura ed Educational (Silvia Calandrelli, Cecilia Valmarana, Roberto Turigliatto, Simona Fina); René Chateau Editions; Sächsisches Staatsarchiv; SF Studio; Shochiku (Aya Takagawa, Shoko Otsuyama); Sixpack Films; Sony Columbia (Grover Crisp, Rita Belda); StudioCanal (Jean-Pierre Boiget, Delphine Roussel, Sophie Boyer, Diana Osorio); Surf Film (Massimo Vigliar, Monica Giannotti); Svenska Filminstitutet – Cinemateket (Jon Wengström, Kajsa Hedström); Teatro della Pace; TF1 (Pierre Olivier); Toho (Shion Komatsu); Totem-films (Núria Palenzuela Camon, Bérénice Vincent); UCLA Film & Television Archive (May Hong HaDuong, Todd Wiener); Universal Pictures (Cassandra Moore); University of South Carolina; The Walt Disney Company (Kevin Schaeffer, Nikki Jee, Nathalie Altounian); Wim Wenders Stiftung (Claire Brunel, Francesca Hecht, Hella Wenders); Wisconsin Film Center (Amanda Smith); Marco Bellano; Daniel Bird; Fonnouchka De Andrade; Roger Gonin; Eric Rittatore; Janice Simpson; Nick Varley; Fusako Yusaki

## Un caloroso ringraziamento a / *Our warmest thanks to:*

Laboratorio L'Immagine Ritrovata; Association des Cinémathèques Européennes; Programme Creative MEDIA (Valérie Maurin); Settore Cultura del Comune di Bologna; Fondazione Bologna Welcome (Patrik Romano, Giovanni Arata, Stefano D'Aquino, Simona Floris, Silvia Ropa, Debora D'Angelo, Beatrice Foschi, Vittoria Donini); Cinema Arlecchino e Jolly (Andrea Romeo, Massimo Sterpi, Valentina Spina, Andrea Milesi, Giorgio Gambetti, Fabrizio Caravona); Cinema Europa (Ginetta Agostini, Irene Sassatelli, Elena Roda); Auditorium DAMSLab (Sandra Rubini, Antonina Laganà); Articolture (Stefania Marconi, Fabrizio Cabitza); Sympo (Francesco Fier)

Teatro Comunale di Bologna (Fulvio Macchiardi, Mauro Gabrieli, Marco Stanghellini); Fondazione Teatro Comunale di Modena (Sara Ferrari); Conservatorio di Musica G.B. Martini di Bologna (Fulvio Zarrelli, Stefano Zenni)

## 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*

T. copia: titolo copia / *print can*

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*

ffs: 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 2024 <i>A Guide to Il Cinema Ritrovato 2024</i> .....	9
<b>EVENTI SPECIALI / SPECIAL EVENTS</b> .....	20
<b>LA MACCHINA DEL TEMPO / THE TIME MACHINE</b>	
Il secolo del cinema: 1904 / <i>Century of Cinema: 1904</i> .....	36
Cento anni fa: 1924 / <i>A Hundred Years Ago: 1924</i> .....	52
Delphine Seyrig, una strega come le altre <i>Delphine Seyrig, Just Another Sorceress</i> .....	86
Documenti e documentari / <i>Documents and Documentaries</i> .....	96
<b>LA MACCHINA DELLO SPAZIO / THE SPACE MACHINE</b>	
Kozaburo Yoshimura, tracce di modernità <i>Undercurrents of Modernity: The Cinema of Kozaburo Yoshimura</i> .....	132
Cinematlibero .....	142
Gustaf Molander, il regista delle attrici <i>Gustaf Molander - The Actresses' Director</i> .....	160
Dark Heimat .....	172
Paradžanov 1954-1966: rapsodia ucraina <i>Parajanov 1954-1966: A Ukrainian Rhapsody</i> .....	182
<b>IL PARADISO DEI CINEFILI / THE CINEPHILES' HEAVEN</b>	
Ritrovati e Restaurati / <i>Recovered and Restored</i> .....	196
Marlene Dietrich, forza dirompente del cinema <i>Marlene Dietrich - Cinema Disrupted</i> .....	334
Viaggio nella notte: il mondo di Anatole Litvak <i>Journeys into Night: The World of Anatole Litvak</i> .....	354

Pietro Germi, testimone scomodo / <i>Pietro Germi: A Troublesome Witness</i> .....	374
I colori del cinema a passo ridotto / <i>The Colours of Small Gauge Cinema</i> .....	393
I colori del Cinema Ritrovato 2024 / <i>Il Cinema Ritrovato's Colours 2024</i> .....	409
Il Cinema Ritrovato Kids e Young .....	425

### **NON SOLO FILM / NOT ONLY FILMS**

FIAF Film Restoration Summer School.....	436
Edizioni Cineteca di Bologna.....	437
In mostra / <i>Exhibitions</i> .....	439
I musicisti / <i>The Musicians</i> .....	442
XXII Mostra mercato dell'editoria cinematografica <i>22<sup>nd</sup> Il Cinema Ritrovato Book Fair</i> .....	449
Il Cinema Ritrovato Blu-Ray & Dvd Awards - XXI Edizione <i>Il Cinema Ritrovato Blu-Ray &amp; Dvd Awards - 21<sup>st</sup> Edition</i> .....	449
Europa Cinemas Audience Development & Innovation Lab.....	452
Workshop: Roma antica come paesaggio urbano e cinematografico <i>Workshop: Ancient Rome as Cityscape and Cinescape</i> .....	453
ACE Workshop.....	454
Friends of the Cineteca di Bologna .....	455
Indice dei film / <i>Film Index</i> .....	458
Indice dei registi / <i>Directors Index</i> .....	459
Fonti iconografiche / <i>Image Sources</i> .....	460



Perché filmo?  
Perché mi piace  
Perché si muove  
Perché vive  
Perché piange  
Perché ride  
Perché al cine  
Si sta al buio  
Si sta al caldo  
Tra quello che fa ginocchino  
E l'altra che scosta il piedino  
Davanti a un coglione che parla troppo forte  
Dietro a un genio dai capelli arruffati  
Che ti impedisce di leggere i sottotitoli  
Perché balla  
Perché canta  
Allora mi esalto  
Perché è bello  
Perché filmare è come una donna  
È come un uomo  
Può far male  
Può graffiare  
A volte è brutto  
Ma va bene lo stesso  
Perché zooma  
Perché scarrella  
Perché silenzio motore stop  
Perché si sogna  
A ventiquattro immagini al secondo  
E quindi sfreccia nella notte  
A ottantaseimilaquattrocento immagini all'ora  
E il TGV crepa di gelosia  
Perché è bianco  
Perché è nero e tanto altro ancora  
Perché mi piace  
E perché non so far altro.

*Why do I film?  
Because I love it  
Because it moves  
Because it lives  
Because it cries  
Because it laughs  
Because at the cinema  
We're in the dark  
We're warm and cosy  
Between a guy playing kneesies  
And a gal moving hers away  
In front of a fool talking too loudly  
Behind a genius with tousled hair  
That prevent you from reading the subtitles  
Because it dances  
Because it sings  
So I float  
Because it's beautiful  
Because filming is like a woman  
It's like a man  
It can hurt  
It can scar  
Sometimes it's ugly  
But it's still good  
Because it zooms  
Because it tracks  
Because it's silence and action and cut  
Because you dream  
In twenty-four images per second  
And so it ploughs ahead in the dark  
In twenty-four six thousand four hundred images an hour  
And that the TGV is dying of jealousy  
Because it's white  
Because it's black and many other things besides  
Because I love it  
And because I don't know how to do anything else.*

Jacques Demy

# GUIDA AL CINEMA RITROVATO 2024

## ***A Guide to Il Cinema Ritrovato 2024***

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

### **Un festival per tutti**

Iniziamo dai numeri. Che danno l'idea di quanto Il Cinema Ritrovato rappresenti un'eccezione nel panorama dei festival e delle manifestazioni culturali. L'edizione 2024 durerà 9 giorni ma le serate in Piazza Maggiore saranno ben 20; presenterà tra lunghi, cortometraggi e *scopitones* 480 film, prodotti in 35 diversi paesi, provenienti da oltre 140 archivi e prestatori. Uno sforzo colossale, reso possibile da 4 direttori, 12 curatori delle 16 diverse sezioni che compongono il programma e da una squadra di 81 professionisti, della Cineteca e del Modernissimo, che lavorano tutto l'anno, a cui si aggiungono, per gli ultimi mesi, 110 collaboratori e oltre 300 volontari.

L'anno scorso abbiamo accolto oltre 5.000 accreditati, provenienti da 51 paesi diversi e oltre 120.000 spettatori hanno goduto delle 280 proiezioni; quest'anno, con l'arrivo del Modernissimo, ci aspettiamo numeri ancora più sorprendenti. Stiamo esagerando? No, al contrario, conosciamo il programma e sappiamo che i cinefili arriveranno da tutto il mondo per farsi abbagliare dalla bellezza della settima arte e del cinema ritrovato.

### **Un festival musicale**

È vero che il cinema è l'arte della riproduzione, ma chi frequenta Il Cinema Ritrovato sa – e forse viene anche per questo – che il cinema può essere anche un'arte performativa. Piazza Maggiore è un luogo unico, dove ogni sera avviene un miracolo spiegabile solo in parte, perché quello che accade appartiene più alla magia che alla ragione. Che uno spazio che raggiunge il suo aspetto architettonico attuale circa cinque secoli fa possa diventare il più bel cinema del mondo, dove la comunità bolognese incontra quella internazionale dei cinefili, ci racconta bene il valore e l'imperscrutabile forza sovratemporale dell'arte e della bellezza.

Ma iniziamo a mettere in tavola le carte del programma. A proposito di proiezioni rare e preziose, l'archivio dell'Academy porta a Bologna le copie Technicolor vintage (alcune particolarmente vissute) di quattro film che appartengono alla mitologia del cinema classico, mentre due veri monu-

### ***A Festival for All***

*Let's start with the numbers. They give an idea of the extent to which Il Cinema Ritrovato constitutes an exception among the panorama of festivals and cultural events. The 2024 edition will last for 9 days but there will be 20 days of evening screenings in Piazza Maggiore. Between features, shorts and scopitones, we will present 480 films produced in 35 countries and sourced from more than 140 archives and lenders. This is a colossal effort, made possible by 4 directors and 12 curators responsible for the 16 different sections that comprise the programme, plus a team of 81 professionals from the Cineteca and the Modernissimo, who work all year long, 110 collaborators and more than 300 volunteers who contribute in the months leading up to the festival.*

*Last year we welcomed more than 5,000 pass holders from 51 different countries and over 12,000 spectators enjoyed 280 individual screenings. This year, with the addition of the Modernissimo, we expect even more amazing numbers. Are we exaggerating? Not at all. We know the programme and we know that cinephiles will come from around the world to bask in the beauty of the seventh art and of the recovered cinema.*

### ***A Festival Full of Music***

*It is true that cinema is the art of reproduction, but habitués of Il Cinema Ritrovato know – and perhaps this is why they come – that cinema can also be performance art. Piazza Maggiore is a unique place, where every evening a miracle happens that defies rational explanation, belonging more to magic than to logic. This space, which achieved its current architectural splendour about five centuries ago, transforms into the world's most beautiful cinema, uniting the local Bolognese community with international cinephiles. This speaks volumes about the timeless and inscrutable power of art and beauty.*

*Now, let's delve into the programme. Rare and precious screenings are the order of the day, with the Academy archive bringing vintage Technicolor prints (some of them showing signs of wear-and-tear) of four classic films. Just as rare and precious – or maybe even more so – are the restored 70mm copies of two cinematic landmarks often listed among the ten most*

menti – *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*) e *Intrigo internazionale* (*North by Northwest*) –, spesso nelle liste dei film più amati di sempre, saranno proiettati in 70mm nell'originale formato Vistavision, grandioso come lo sguardo dei loro autori.

Al Cinema Ritrovato l'invenzione dei Lumière diventa un'arte performativa anche perché tutti i muti sono accompagnati dal vivo da pianisti, piccole ensemble e grandi orchestre, al Lumière, in Piazzetta Pasolini e al Modernissimo. Quest'anno Piazza Maggiore ospiterà quattro concerti: *My Cousin*, unico film sopravvissuto interpretato da Enrico Caruso, con una sequenza dove ascolteremo anche la voce del grande tenore e una nuova partitura del maestro Daniele Furlati eseguita dall'ensemble del Teatro Comunale di Modena; *My Grandmother* (*Chemi bebia*) di Kote Mikaberidze, capolavoro sotterraneo del cinema georgiano, accompagnato dal trio finlandese *Cleaning Women* con una colonna sonora travolgente ed esplosiva; la prima del nuovo restauro, curato dal MoMA, di *Il vento* (*The Wind*) di Victor Sjöström, accompagnato da una celebre composizione di Carl Davis eseguita dall'Orchestra del Conservatorio G.B. Martini di Bologna diretta da Timothy Brock. Il quale dirigerà anche l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna che eseguirà le celebri musiche che Nino Rota scrisse per *Amarcord* di Federico Fellini.

Tra i tanti concerti, ci piace citare *Silent Trilogy* (*Mykkätriologia*), trilogia di cortometraggi muti realizzati dall'autore di *Scompartimento n. 6* Juho Kuosmanen, accompagnati dal vivo da un ensemble di musicisti finlandesi e da un rumorista. Un'evento che ci rende particolarmente felici perché ci consente di ricordare, a dieci anni dalla sua scomparsa, Peter von Bagh, che per oltre un decennio ha guidato Il Cinema Ritrovato, trasformandolo e rendendolo quello che è oggi. Peter fu, a Helsinki, insegnante di cinema di Kuosmanen, che dal 2012 ha iniziato a realizzare i film che compongono questa singolare quanto folgorante esperienza di cinema muto contemporaneo.

Il Cinema Ritrovato è sempre stato un festival per le orecchie, oltre che per gli occhi, e anche quest'anno ci saranno alcune delizie sonore, come i sedici cortometraggi con protagonista Duke Ellington e i quattordici corti musicali del programma *Women in Jazz* della collezione Theo Zwicky. La lunga e appassionante 'playlist' del Cinema Ritrovato 2024 include – e citiamo solo alcune hit – la Marlene Dietrich cantante, Leonard Cohen (*I comparì*), Bob Dylan (*Pat Garrett and Billy the Kid*), i Velvet Underground (*Ich bin ein Elefant, Madame*), Michel Legrand (*Les Parapluies de Cherbourg*), Ry Cooder (*Paris, Texas*), Ibrahim Ferrer e altri maestri cubani (*Buena Vista Social Club*) e, naturalmente, Mozart con l'*Amadeus* di Miloš Forman..

### Al femminile

Impossibile citare tutte le donne protagoniste di questa edizione, ma iniziamo da due registe. La prima è Assia Djébar, scrittrice e poetessa algerina, autrice del sorprendente *La Noubia des femmes du Mont Chenoua*, frutto di un lavoro

loved films: *The Searchers* and *North by Northwest*. *These films were conceived in VistaVision to match the grandeur of their creators' visions.*

*At Il Cinema Ritrovato, the Lumière's invention is transformed into performance art, because all silent films are accompanied live by pianists, small ensembles and large orchestras, at Lumière, Piazzetta Pasolini and Modernissimo. This year, Piazza Maggiore will host four concerts: My Cousin, the only surviving film starring Enrico Caruso, with a sequence featuring the great tenor's voice and a new score by Maestro Daniele Furlati, performed by the ensemble of Teatro Comunale of Modena; My Grandmother (Chemi bebia), an underground masterpiece of Georgian cinema by Kote Mikaberidze, accompanied by the Finnish trio Cleaning Women with an explosive soundtrack; the premiere of MoMA's new restoration of Victor Sjöström's The Wind to the music of a famous composition by Carl Davis performed by the orchestra of the Conservatorio G.B. Martini of Bologna, conducted by Timothy Brock. Brock will also conduct the Orchestra of the Teatro Comunale of Bologna, performing Nino Rota's iconic music for Federico Fellini's Amarcord.*

*Among the many concerts, we have to mention Silent Trilogy (Mykkätriologia), a trilogy of silent short films by the director of Compartment No. 6 Juho Kuosmanen, accompanied live by Finnish musicians and a Foley artist. This event honours Peter von Bagh, who directed Il Cinema Ritrovato for over a decade, transforming it into what it is today. In Helsinki, Peter was Kuosmanen's film teacher, and in 2012, Kuosmanen began creating the shorts that make up this unique contemporary silent cinema experience.*

*Il Cinema Ritrovato has always been a festival for the ears as well as the eyes. This year features audio delights such as 16 short films starring Duke Ellington and 14 musical shorts in the Women in Jazz programme from the Theo Zwicky Collection. The exciting and extensive "playlist" of Il Cinema Ritrovato 2024 includes highlights such as Marlene Dietrich, Leonard Cohen (McCabe & Mrs. Miller), Bob Dylan (Pat Garrett and Billy the Kid), The Velvet Underground (Ich bin ein Elefant, Madame), Michel Legrand (Les Parapluies de Cherbourg), Ry Cooder (Paris, Texas), Ibrahim Ferrer and other Cuban maestros (Buena Vista Social Club) as well as, of course, Mozart with Miloš Forman's Amadeus.*

### Female Cinema

*It would be impossible to mention all the female stars of this year's festival, but let's start with two directors. The first is Assia Djébar, an Algerian author and poet, who directed the astonishing La Noubia des femmes du Mont Chenoua (The Nubia of the Women of Mount Chenoua), a very independent and personal work. The protagonist travels through the Berber Chenoua Mountain Range of her homeland in search of lost memory, interviewing local women who fought in the Algerian War of Independence. It is a feminist film – winner*

solitario e personale. La protagonista si muove alla ricerca della memoria perduta, intervistando sulle montagne berbere del suo paese natale le contadine e le donne che combatterono nella guerra d'indipendenza. Un film femminista – vincitore del premio Fipresci alla Mostra del cinema di Venezia del 1978 – capace di mescolare la musica araba a Béla Bartók, che aveva visitato l'Algeria nel 1913 per studiarne la musica popolare.

*Murdering the Devil (Vražda ing. Čerta)* di Ester Krumbachová, opera di totale libertà artistica e visivamente sontuosa, è l'inizio e la fine della carriera registica di questa sceneggiatrice e costumista, donna 'rinascimentale' che aveva collaborato a molti film politicamente problematici della nuova onda cecoslovacca, vedendo progressivamente ridursi il suo spazio di espressione e di libertà. E anche se il film superò il controllo della censura e poté uscire in sala nel settembre 1970, rimase l'unica regia di Krumbachová.

Al centro del Cinema Ritrovato 2024 c'è Lei. Dotata di una bellezza, di un fascino, di qualità attoriali fuori norma, Dietrich è molto più di una diva, è una delle grandi figure femminili del Ventesimo secolo. Per indicarla basta usare il suo nome di battesimo; se è vero in generale che il cinema ha fatto compiere all'umanità passi verso una società meno afflitta da regole e norme, Marlene, con la sua vita personale e professionale, ha dato un contributo decisivo, vivendo apertamente la sua bisessualità, interpretando ruoli di donne libere ed emancipate. Pur essendo voce e simbolo della Germania, non esitò a sostenere lo sforzo bellico statunitense contro il nazismo e dopo la guerra fu presente e fece concerti in Israele, Russia ed Europa orientale per promuovere la pace e il dialogo. A quasi cinquant'anni dalla sua ultima interpretazione è ancora un'icona *queer*, circondata dalla stessa inscalfibile aura di misteriosa divinità; a questo proposito, insieme ai suoi film, vi consigliamo di vedere o rivedere anche il bel documentario diretto da Maximilian Schell, nel quale Marlene, oltre a non voler essere inquadrata, pretende anche di non rispondere a nessuna domanda!

Chissà se Dietrich avrebbe apprezzato che accanto a lei, in questo festival, ci fosse una figura così diversa come Delphine Seyrig. "Madame Tabard non è una donna, è un'apparizione" afferma Jean-Pierre Léaud in *Baci rubati (Baisers volés)* rivolto a Seyrig, che da icona glamour del cinema d'autore volle diventare interprete per registe come Marguerite Duras, Chantal Akerman e Liliane de Kermadec, passando lei stessa dietro la macchina da presa e realizzando quel capolavoro femminista, ancora troppo poco noto, che è *Sois belle et tais-toi!* che documenta come, ancora nel 1976, la produzione cinematografica offrisse alle attrici solo ruoli stereotipati e alienanti.

Uno dei punti di forza di Seyrig è certamente il fascino della sua voce, e una voce fuori dal comune è quella di Nora Aunor, protagonista del melodramma di Lino Brocka *Bona*. Aunor è stata attrice, ma soprattutto una superstar

*of the Fipresci Prize at the Venice International Film Festival 1978 – that mixes Arabic music with that of Béla Bartók, who visited Algeria in 1913 to study its folk music.*

*Ester Krumbachová's Murdering the Devil (Vražda ing. Čerta) is a visually sumptuous work of total artistic freedom, and it represents both the beginning and the end of the directorial career of this screenwriter and costume designer, a "renaissance" woman who collaborated on many politically "difficult" films of the Czech New Wave, which at the time experienced the gradual shrinking of its space and freedom of expression. Although the film was deemed fit for theatrical release by the censors in September 1970, it remained Krumbachová's only directorial effort.*

*At the heart of Il Cinema Ritrovato 2024 lies Her. Graced with extraordinary beauty, allure and acting talent, Marlene Dietrich is so much more than a diva, she is one of the 20th century's greatest female figures. To quote her, one need only mention her first name; if it is generally true that cinema has encouraged humanity to move toward a society that is less plagued by rules and norms, Marlene, personally and professionally, made a decisive contribution, living an openly bisexual life while portraying free and emancipated women. Despite being the voice and symbol of Germany, she did not hesitate to support the US war effort against Nazism and, during the postwar period, toured and performed concerts in Israel, Russia and Eastern Europe to promote peace and dialogue. At almost 50 years since her final performance she remains a queer icon, with the same unshakable aura of mysterious stardom; in addition to her films, we also recommend watching, or rewatching, the fine Maximilian Schell documentary in which Marlene, not wanting to be photographed, permits herself the liberty of answering hardly any questions!*

*Who knows if Dietrich would have appreciated being, in this edition of Il Cinema Ritrovato, lined up alongside such a diverse figure as Delphine Seyrig. "Madame Tabard isn't a woman, she is an apparition," affirms Jean-Pierre Léaud in Stolen Kisses (Baisers volés), referring to Seyrig, who went from being a glamour icon of arthouse cinema to working with directors such as Marguerite Duras, Chantal Akerman and Liliane de Kermadec, before stepping behind the lens to direct the still relatively unknown masterpiece of feminist cinema Sois belle et tais-toi!, which documents how, in 1976, film production continued to offer actresses nothing but stereotypical and alienating roles.*

*Seyrig's greatest strength was the allure of her voice, and another extraordinary voice is that belonging to Nora Aunor, the star of Lino Brocka's dazzling drama Bona. Aunor is an actress and, above all, a superstar of Philippine music, who has had an extraordinary career spanning more than 260 singles. On the subject of voices, male ones this time, we will be screening some of the screen tests for The Railroad Man (Il ferroviere), where Pietro Germi plays the role using his own voice, allowing us to glimpse how different the film would have been had he decided*

della musica filippina, con una lunghissima carriera che l'ha portata a pubblicare oltre 260 singoli. (A proposito di voci, ma al maschile, mostreremo i provini del *Ferroviere*, dove Germi prova la parte usando la sua voce, facendoci intuire quanto il film avrebbe potuto essere diverso se avesse scelto di non farsi doppiare dal grande Gualtiero De Angelis, all'epoca voce italiana di James Stewart e Cary Grant).

Stephanie Rothman è nota soprattutto per il suo lavoro negli anni Sessanta e Settanta, quando è stata una delle prime registe a praticare i generi horror ed *exploitation*, e tra le poche ad avere il controllo creativo sui suoi film. Di questa autrice statunitense, che ospiteremo a Bologna, mostriamo due commedie sexy, *Group Marriage* e *The Working Girls*; come racconta Rothman, "erano gli unici film che mi facevano diriger" e lei lo ha fatto mettendo al centro della storia personaggi femminili liberi, con la voglia di cambiare il mondo.

Due dei registi omaggiati quest'anno, Kozaburo Yoshimura e Gustaf Molander, possono essere definiti 'registi di attrici'. Yoshimura ha realizzato nel Giappone del dopoguerra una serie di splendidi ritratti femminili, spesso affidati a grandi attrici come Kinuyo Tanaka e Machiko Kyo (indimenticabile protagonista di *Rashomon* e interprete preferita di Mizoguchi). Gustaf Molander, con una prodigiosa carriera tra muto e sonoro, ha scoperto la Garbo, diretto Ingrid Bergman in sei film e lavorato con Harriet Andersson un anno prima di *Monica e il desiderio*.

Tra i film di Litvak – regista capace di lavorare con grandi interpreti e di tracciare personaggi maschili e femminili complessi – segnaliamo in particolare *Anastasia*, che regalò a Ingrid Bergman il secondo Oscar, dopo la 'vergognosa' (almeno per l'opinione pubblica americana), fuga d'amore con Rossellini. Siamo felici di ricordare anche Antonio Pietrangeli, che con i suoi ritratti femminili ha raccontato le donne italiane tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Lo fa, mirabilmente, in *La visita*, anche grazie alla sublime interpretazione di Sandra Milo.

Chiudiamo con una delle prime icone del cinema e del Novecento, la fatalmente velenosa Musidora; già interprete di Irma Vep nei *Vampires*, è ribattezzata Diana Monti in *Judex*, il serial di quest'anno, senza però perdere nulla della sua perfida eleganza da maschiotta.

### Film unici

Tentiamo un parallelismo spericolato tra due autori che sembrano lontanissimi: Mihály Kertész, nato a Budapest ed emigrato a Hollywood nel 1926 diventando Michael Curtiz, e Marco Bellocchio, nato a Bobbio e trasferitosi ventenne a Roma per studiare al Centro Sperimentale di Cinematografia. Il primo è un cineasta attivo tra muto e sonoro, che ha contribuito a codificare il linguaggio del cinema classico. Il secondo ha esordito a metà degli anni Sessanta e, insieme a Bernardo Bertolucci, ha rappresentato la punta avanzata della nouvelle vague italiana. Eppure un legame tra loro c'è:

*against having his character dubbed by the great Gualtiero De Angelis, the "Italian voice" of James Stewart and Cary Grant in that period.*

*Stephanie Rothman is best known for her work from the 1960s and 1970s, when she was one of the first female directors of the horror and exploitation genres, and one of the very few to have creative control over her films. This American auteur will be with us in Bologna for the screening of two of her sex comedies, Group Marriage and The Working Girls. In the words of Rothman herself: "They were the only films they would let me direct." She did so by putting emancipated female characters who wanted to change the world at the centre of her stories.*

*Two directors we are paying homage to this year, Kozaburo Yoshimura and Gustaf Molander, could well be defined "actresses' directors". In the postwar period in Japan, Yoshimura directed a series of splendid female portraits, often entrusting the roles to great actresses such as Kinuyo Tanaka and Machiko Kyo (the unforgettable protagonist of Rashomon and Mizoguchi's favoured actress). Molander had an extraordinary career bridging the silent and sound eras: he discovered Greta Garbo, directed Ingrid Bergman in six films and worked with Harriet Andersson a year before Summer with Monika.*

*Of the films by Anatole Litvak – a director who knew how to get the best out of great performers and portray complex male and female characters – we would especially like to draw your attention to Anastasia, which gave Ingrid Bergman her second Oscar, following her disgraceful – in the eyes of the American public – elopement with Rossellini. We are pleased to also remember Antonio Pietrangeli, whose portraits of females chronicled the lives of Italian women from the 1950s through to the 1970s. He does this admirably in La visita, featuring a sublime performance by Sandra Milo.*

*And last but by certainly no means least, one of the first female icons of cinema and of the 20th century, the fatally venomous Musidora. After playing Irma Vep in Les Vampires, she then became Diana Monti in Judex – this year's film serial at Il Cinema Ritrovato – while losing nothing of her perfidious boyish charm.*

### Unique Films

*Let's draw a seemingly ill-considered parallel between two directors that appear distant from one another: Mihály Kertész, born in Budapest and emigrated to Hollywood in 1926 to become Michael Curtiz, and Marco Bellocchio, born in Bobbio and moved to Rome in his 20s to study at Centro Sperimentale di Cinematografia. The first was a filmmaker whose career spanned the silent and sound eras and who contributed to the codification of the language of classic cinema. The second made his debut in the mid-1960s and together with Bernardo Bertolucci represented the vanguard of the Italian New Wave. And yet a link does exist: the longevity of their careers. Curtiz's career began in 1912 and ended in 1962, while Bellocchio's career began in 1965 and, after 60 years, is still going strong. More-*

la longevità delle carriere. Quella di Curtiz inizia nel 1912 e finisce nel 1962, quella di Bellocchio inizia nel 1965 e, dopo sessant'anni, è ancora in piena attività. Anche i loro film presenti al festival, *Az utolsó hajnal* (1917) e *Sbatti il mostro in prima pagina* (1972), pur diversissimi, hanno un punto di contatto: riescono a cogliere e a restituirci l'aria del tempo. Nel film ungherese (ambientato a Londra, Parigi e in India, tutte location ricostruite a Budapest) gli inconfondibili elementi della cultura mitteleuropea emergono in maniera prepotente; allo stesso modo Bellocchio riesce a raccontare, in diretta, la tensione sociale, gli scontri, il senso di morte che caratterizzarono l'inizio degli anni Settanta in Italia.

Chi invece era in anticipo di almeno quarant'anni sul cinema internazionale era Seijun Suzuki, di cui presentiamo *Deriva a Tokyo* (*Tokyo nagaremono*, 1966) in un nuovo restauro. Un film strabiliante, in cui si passa, senza soluzione di continuità, da una scena madre all'altra; in cui le invenzioni visuali, narrative, cromatiche, spaziali sono talmente tante che l'impressione è di trovarsi non in un film di sessant'anni fa, ma in un film appena girato ambientato sessant'anni fa. Una modernità che, paradossalmente, danneggiò la carriera del regista.

L'approccio di Jancsó per *I disperati di Sandór* (*Szegénylegények*) è molto diverso, ma in noi spettatori procura una sensazione analoga, quella che le potenzialità latenti del cinema sono ancora tutte da esplorare. Sensazione che percepiamo quando vediamo un esordio come *I monelli* (*Los golfos*) di Carlos Saura, talmente nuovo, fuori norma – in particolare per la Spagna franchista – da essere censurato prima della première a Cannes e ancor di più censurato dopo quella proiezione. È un esordio anche *E Johnny prese il fucile* (*Johnny Got His Gun*), ed è l'unico film diretto da Dalton Trumbo, autore nel 1939 del romanzo da cui è tratto. Trumbo è stato uno sceneggiatore di grande valore, messo in un angolo dal maccartismo, e il film è una sconvolgente disanima sull'orrore della guerra, sulla stupidità e malvagità degli essere umani. Un'opera da vedere e da far vedere.

Non è un primo film, ma è certamente un film unico *Freaks* di Tod Browning che ha il merito di mostrare quello che il cinema ha sempre nascosto, quello che la società, per secoli ha considerato anormale: la diversità. Fu un enorme insuccesso, ma è certamente il più incredibile film che la MGM, nella sua lunga storia – iniziata proprio cento anni fa con *He Who Gets Slapped* di Victor Sjöström – abbia mai prodotto.

Altri oggetti unici che presentiamo sono senz'altro *Godzilla* (*Gojira*), il mostro figlio dell'atomica inventato nel 1954 da Ishiro Honda, le *Alice Comedies*, prima serie di successo di Walt e Roy Disney che apparve sugli schermi cinematografici nel 1924, e il primo lungometraggio animato sonoro mai realizzato per il cinema, *Biancaneve e i sette nani* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937) di David Hand, che ancora oggi ci lascia esterrefatti per la qualità delle animazioni,

*over, two of their films, The Last Dawn* (*Az utolsó hajnal, 1917*) and *Slap the Monster on Page One* (*Sbatti il mostro in prima pagina, 1972*), although very different, share a commonality: they manage to capture the atmosphere of a certain place and time. In the Hungarian film (set in London, Paris and India, but all the locations were constructed in Budapest), unmistakable cultural elements of Middle Europe emerge with force; in the same way, Bellocchio provides us with a lively depiction of the social tensions and the sense of foreboding that characterised the early 1970s in Italy.

Miklós Jancsó's approach on *The Round-Up* (*Szegénylegények, 1966*) is very different, and yet it provokes a similar feeling in the viewer: that the latent potential of cinema has yet to be explored. It is a feeling we also perceive when we encounter a debut such as Carlos Saura's *The Delinquents* (*Los golfos*), which was so new and out of the ordinary – in particular for Francoist Spain – that it was cut by the censor before its screening at Cannes and then further censored after the screening. Another debut work is *Johnny Got His Gun*, the only film directed by Dalton Trumbo, on whose 1939 novel the screenplay was based. Trumbo was a great screenwriter who was backed into a corner by McCarthyism, and the film is a disturbing analysis of the horrors of war, stupidity and the evil of human beings. A work to be watched time and again.

It's not a debut work but it certainly is a unique film: *Tod Browning's Freaks* has the distinction of showing audiences that which cinema had always kept hidden, that which society, for centuries, considered abnormal – human diversity at its fullest. It was a huge failure, but it was without doubt the most incredible film that MGM, in its long history – which began precisely 100 years ago with Victor Sjöström's *He Who Gets Slapped* – ever produced.

Some of the other unique works we will be presenting are: *Godzilla* (*Gojira*), the monster-son of the atomic bomb, invented in 1954 by Ishiro Honda; the *Alice Comedies*, Walt and Roy Disney's first successful series, which appeared in theatres in 1924; and the first feature-length animated sound film ever made for cinema, *David Hand's Snow White and the Seven Dwarfs* from 1937, which still today leaves us astounded by the quality of the animation, the songs, the colours, and the creation of a world – the Disney universe – which was brought to life with this film and continues to flourish.

The films of Pietro Germi are unique, and they often caused controversy, ran afoul of the censor (Gioventù perduta), resulted in parliamentary debates (In nome della legge) or even led to changes in the law (Sedotta e abbandonata and Divorzio all'italiana), by helping to raise awareness and shift public opinion in Italy on such matters as divorce and "honour killings" (which numbered more than a thousand a year when Divorzio all'italiana was made).

It is unique, or certainly rare, to discover the great comic actor Fernandel in a black comedy such as Carlo Rim's *L'Armoire volante*, to rediscover the luminous beauty of Jean Gabin as

delle canzoni, dei colori, per la creazione di un universo, quello Disney, che nasce con questo film e continua ancora a crescere e a prosperare.

Unici sono i film di Pietro Germi, che hanno spesso innescato polemiche, sono incappati nella censura (*Gioventù perduta*), hanno causato dibattiti parlamentari (*In nome della legge*) o hanno addirittura contribuito a cambiare la legge (*Sedotta e abbandonata* e *Divorzio all'italiana*), creando nell'opinione pubblica italiana un approccio e una consapevolezza diversa sui temi del divorzio e dei delitti d'onore (più di mille all'anno, ai tempi in cui il film venne girato).

Unico, o certamente singolare, è scoprire il grande attore comico Fernandel in una commedia nera come *L'Armoire volante* di Carlo Rim, ritrovare la luminosa bellezza di Gabin padrone e prigioniero della casbah in *Pépé le Moko*, la timidezza di Charles Aznavour nel secondo film di Truffaut, *Tirate sul pianista* (*Tirez sur le pianiste*), la vitalità scatenata e sbruffona di James Cagney in una delle sue interpretazioni più memorabili, *I ruggenti anni Venti* (*The Roaring Twenties*) di Raoul Walsh.

Unica, per ragioni tecniche, è la copia di *Surcouf* che La Cinémathèque française presenta a Bologna; si tratta all'origine di una serial in otto puntate di Luitz-Morat del 1924, interpretato tra gli altri da Antonin Artaud. La copia che vedrete dura solo cinquanta minuti perché si tratta di una versione abbreviata per il mercato amatoriale. Una delizia rapidissima, come leggere *Guerra e pace* in meno di un'ora.

Unici, per il fatto di essere stati iniziati da un regista e conclusi da un altro, sono *Il lottatore e il clown* (*Borec i kloun*), iniziato da Konstantin Judin nel 1953 e, secondo la sua stessa volontà, completato da Boris Barnet dopo la sua morte, e *Kvitka na kameni*, iniziato da Anatolij Slisarenko e completato da Sergej Paradžanov, dopo che il primo aveva ordinato all'attrice protagonista Inna Burdučenko di correre più volte in un fienile in fiamme cagionandole fatali ustioni. Venne condannato a cinque anni di reclusione e solo Paradžanov ebbe il coraggio di subentrargli.

*Il passo del diavolo* (*Devil's Doorway*, 1950) è l'esordio nel genere western di Anthony Mann. Ha come protagonista un nativo americano che, dopo aver combattuto per l'Unione nella Guerra civile, scopre al suo ritorno a casa di non essere nemmeno un cittadino americano. Per proteggere la sua comunità verrà emarginato e pagherà con la vita la sua diversità. *Campo Thiaroye* (*Camp de Thiaroye*, 1988) di Ousmane Sembène e Thierno Faty Sow racconta un episodio ignorato dalla storiografia ufficiale occidentale, quello di un battaglione di *tirailleur* senegalesi rientrato in patria alla fine della Seconda guerra mondiale, durante la quale ha combattuto tra le file dell'esercito francese. Umiliati e maltrattati dai loro precedenti compagni d'armi, invece di essere premiati, verranno massacrati. Quasi quarant'anni separano questi due film, eppure purtroppo la storia che raccontano è tutt'altro che unica.

both master and prisoner of the casbah in *Pépé le Moko*, the shyness of Charles Aznavour in *Shoot the Piano Player* (*Tirez sur le pianiste*), François Truffaut's second film, the unbridled and braggartly vitality of James Cagney in one of his most memorable performances in Raoul Walsh's *The Roaring Twenties*.

Unique, on the other hand, for technical reasons is the copy of *Surcouf*, which Cinémathèque française will be presenting in Bologna; originally an eight-episode Luitz-Morat film serial from 1924 featuring actor Antonin Artaud, the copy we will be seeing is only 50 minutes long because it was an abbreviated version produced for the amatorial market. Quick and delightful, like reading *War and Peace* in less than an hour.

Unique for the fact that these films were started by one director but completed by another: *The Wrestler and the Clown* (*Borec i kloun*), started by Konstantin Judin in 1953 and, in accordance with his wishes, completed by Boris Barnet after his death; *Flowers on the Stone* (*Cvetok na kamne*), started by Anatolij Slesarenko but completed by Sergej Paradžanov, because the director ordered his star actress Inna Burdučenko to run into a burning barn multiple times until she ended up getting fatally burnt. Slesarenko was sentenced to five years in prison and only Paradžanov had the courage to take over the reins from him.

*Devil's Doorway* is Anthony Mann's debut western from 1950. It tells the story of a Native American who, after fighting for the Union in the Civil War, returns home only to discover he isn't considered an American citizen. In protecting his community, he becomes ostracised and ends up paying with his life. *Camp de Thiaroye* is Ousmane Sembène and Thierno Faty Sow's 1988 film recounting an episode that has been ignored by the official histories of the western world, that of a battalion of Senegalese infantrymen who return home at the end of the Second World War after having fought in the ranks of the French Army. Humiliated and mistreated by their fellow soldiers, instead of being rewarded they are massacred. Almost 40 years separate these two films, and yet, unfortunately, the story they tell is anything but unique.

### Sources of Inspiration

Each film in the programme is unique, as is each director, with their own distinctive qualities, yet the connections and relationships between festival sections and individual works are evident and sometimes multi-layered. At the beginning of her career, one critic found Dietrich's acting too similar to Garbo's ("at the moment she is imitating Greta Garbo's half-closed eyes and languorous eroticism"). Garbo herself had debuted in Gösta Berlings saga by Mauritz Stiller, at the suggestion of Gustaf Molander, then director of the Royal Dramatic Training Academy where Garbo was a student.

One of this year's most surprising documentaries is *Made in England: The Films of Powell and Pressburger*. In it, Martin Scorsese shares his personal, intimate and dynamic relationship with the great duo's work, film by film. Perhaps the most moving moments are when Michael Powell visits the set of *Raging*

## Fonti d'ispirazione

Se ogni film che compone il programma è a suo modo unico, se ogni autore che presentiamo ha elementi peculiari, nondimeno sono evidenti i legami, le relazioni, a volte strettissime, tra le sezioni e tra le singole opere. Alle prime interpretazioni, un critico trovò la recitazione della Dietrich troppo simile a quella della Garbo (“per ora imita gli occhi semichiusi e il languido esotismo di Greta Garbo”), che a sua volta aveva esordito in *La leggenda di Gösta Berling* (*Gösta Berlings saga*) di Mauritz Stiller, al quale l’allora direttore della scuola di teatro drammatico di Stoccolma Gustav Molander l’aveva suggerita.

Uno dei documentari sul cinema più sorprendenti di quest’anno è *Made in England: the Films of Powell and Pressburger*, potente lezione di cinema di Martin Scorsese che, film dopo film, ci racconta la sua relazione personale, intima, vitale, con l’opera dei due grandi registi. Forse le immagini più emozionanti sono proprio quelle in cui Powell visita il set di *Toro scatenato*, con Scorsese che si fa fotografare a fianco del maestro. E senza Scorsese oggi *L’occhio che uccide* (*Peeping Tom*), apologo sullo sguardo, sul cinema, sulla differenza tra vedere e guardare, massacrato dalla critica alla sua uscita e presentato al festival in versione restaurata, forse sarebbe dimenticato.

Alexander Payne sarà a Bologna per ‘ritrovare’ assieme agli spettatori del Modernissimo *Vacanze in collegio* (*Merlusse*, 1935), quinto film di Marcel Pagnol e fonte d’ispirazione per il suo ultimo, bellissimo *The Holdovers*; mentre Damien Chazelle introdurrà *Les Parapluies de Cherbourg*, restaurato nel suo sessantesimo anniversario, che a sua volta deve moltissimo a *Cantando sotto la pioggia* (*Singin’ in the Rain*), di cui presentiamo una rara copia vintage in Technicolor. Ricorrono i cento anni anche di Sony Columbia, che porta a Bologna il restauro di *Omicidio a luci rosse* (*Body Double*) di Brian De Palma, regista che ricordiamo per le sue invenzioni, ma anche per la capacità di citare in maniera vitale e personale altri autori, dall’Hitchcock di *Intrigo internazionale* (*North by Northwest*), a *La conversazione* (*The Conversation*), a Murnau. A proposito: il 2024 è anche il centenario di *L’ultima risata* (*Der letzte Mann*), suo ultimo film tedesco, evocato da Wim Wenders in *Perfect Days*. Dalla sezione *Cento anni fa* apprendiamo che Alfred Hitchcock andò a Babelsberg giusto in tempo per osservare Murnau durante le riprese di *L’ultima risata* e che non smise mai di sottolineare l’influenza che questo film esercitò sul suo lavoro.

Come ricordano i curatori della retrospettiva dedicata ai lavori ucraini del maestro armeno, fu *L’infanzia di Ivan* di Tarkovskij a folgorare Paradžanov e a far scattare la scintilla del suo cinema così poetico, personale, libero e capace di dare nuova linfa alla forza visiva arcaica del suo paese. Quando poi Tarkovskij scrisse una lettera per protestare contro l’incarcerazione di Paradžanov negli anni Settanta indicò in *Le ombre degli avi dimenticati* (*Tini zabutykh pre-*

*Bull, with Scorsese having his photo taken alongside the maestro. Without Scorsese, Peeping Tom might have been forgotten. Initially massacred by critics, this apologue about cinema, the gaze and the difference between seeing and watching is presented here in a restored version.*

*Alexander Payne will join the audience of Modernissimo in Bologna to “rediscover” Marcel Pagnol’s Merlusse, the 1935 film that inspired his latest, most marvellous work The Holdovers. Meanwhile, Damien Chazelle will introduce the 60th-anniversary restoration of The Umbrellas of Cherbourg (Les Parapluies de Cherbourg), which owes much to Singin’ in the Rain, presented here in a rare vintage Technicolor print. Sony Columbia celebrates its centenary with the restoration of Brian De Palma’s Body Double. Undoubtedly, De Palma is known for his inventions but also for his ability to reference other filmmakers in a most personal and exuberant way, from Hitchcock’s North by Northwest to The Conversation – yet another anniversary and another restoration premiering in Bologna – to F.W. Murnau. Speaking of Murnau, 2024 also marks the centenary of his last German film Der letzte Mann, evoked in Wim Wenders’ Perfect Days. In the section A Hundred Years Ago we discover that Alfred Hitchcock made it to Babelsberg just in time to see Murnau as he was filming, and he could not underline enough how much that film had influenced his own work.*

*As pointed out by the curators of the retrospective of Sergej Parajanov’s Ukrainian works, Andrei Tarkovsky’s Ivan’s Childhood (Ivanovo detstvo, 1962) inspired the Armenian master’s poetic, personal, and independent cinema, capable of breathing new life into his country’s archaic visual force. When Tarkovsky later wrote a letter protesting against Parajanov’s imprisonment in the 1970s, he acknowledged that Shadows of Forgotten Ancestors (Tini zabutykh predkiv) was one of the two films that had changed cinema in the Soviet Union and the world.*

*Perhaps the key to understanding this edition of Il Cinema Ritrovato lies in the movement and migration of ideas, people and visual cultures. Parajanov, a Georgian-born ethnic Armenian who made films in Ukraine, exemplifies this. The same is true for Ukrainian-born Russian-Jewish Anatole Litvak who made films in Germany, France, Britain and the US from the 1920s to the 1970s, one of the most captivating cases of cross-pollination in the history of cinema. There are so few directors whose diverse background helped their understanding of 20th-century traumas. Litvak brilliantly navigated the ruins of revolutions and wars in search of meaning and light. Most of the films chosen for this long-awaited tribute to Litvak were made in Hollywood studios, but there are also restorations of his classics made in Germany and France.*

## Couples, Doubles, Multiples

*Cinema is the art of us, of the individual who is multiplied. Would Marlene Dietrich have existed without Josef von Sternberg? The “Lubitsch touch” without the actors? If you don’t be-*



dkiv) come uno dei due film che avevano cambiato il cinema, sia dell'Unione Sovietica che nel mondo intero.

Forse la chiave per capire quest'edizione del Cinema Ritrovato è proprio questa, il movimento e la migrazione delle idee, di persone e di culture visive. Il georgiano di nascita ma di etnia armena Paradžanov, che ha realizzato alcuni film in Ucraina, ne è solo un esempio. Lo stesso vale per il russo-ebraico di origine ucraina Anatole Litvak, che ha girato film in Germania, Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti dagli anni Venti agli anni Settanta, diventando uno dei più affascinanti casi di impollinazione incrociata nella storia del cinema. Sono pochissimi i registi la cui diversità di background ha così tanto contribuito alla loro comprensione dei traumi del Ventesimo secolo. Litvak attraversa lucidamente le rovine di rivoluzioni e guerre, in un viaggio alla ricerca del significato e della luce. La maggior parte dei film selezionati per questo primo e a lungo atteso omaggio sono stati realizzati negli studios di Hollywood, ma ci sono anche restauri di classici realizzati in Germania e in Francia.

### Coppie, doppi, multipli

Il cinema è l'arte del noi, del singolo che si fa molteplice. Sarebbe esistita Marlene senza von Sternberg? Il Lubitsch touch senza i suoi attori? Se non ci credete cercate di vedere uno dei grandi caratteristi della storia del cinema, Felix Bressart, reso celebre da Lubitsch, in *Mai più l'amore* (*Nie wieder Liebe!*), primo film della rassegna Litvak. Tilda Swinton, che vedremo in *The Protagonists*, dice che con Luca Guadagnino, qui alla sua prima regia, si sente una famiglia, "siamo fratello e sorella, siamo compagni di gioco. La nostra è una conversazione che continua".

Ma anche seguendo un solo attore quest'anno potrete vedere tutto e il suo contrario: Emil Jannings nel 1924 è sia un Nerone esagerato e decisamente sopra e righe nel *Quo vadis?* di Gabriellino D'Annunzio, sia il portiere degradato a guardiano dei bagni del già citato film di Murnau; poi i doppi ruoli che, nello stesso film, rendono indimenticabili le prove di uno dei più grandi interpreti del palcoscenico (Enrico Caruso in *My Cousin*) e di una delle attrici tedesche più raffinate (Henny Porten che interpreta entrambe le sorelle protagoniste di *Kohlhiesels Töchter* di Lubitsch, 1920). Moltissimi film di quest'anno si reggono sul gioco di coppia. Ad esempio *La stangata* (*The Sting*) non ce lo ricorderemo se i due protagonisti non fossero i radiosi e irripetibili Paul Newman e Robert Redford; ugualmente *La jena* (*The Body Snatcher*), non sarebbe lo stesso se a battersi a morte in scena non fossero due mostri come Boris Karloff e Bela Lugosi, per l'ultima volta assieme. Ugualmente sappiamo che la collaborazione tra Kaneto Shindo e Kozaburo Yoshimura fu decisiva, tanto da portarli a creare una casa di produzione per realizzare i loro film più personali; e non ci può sfuggire che Paradžanov raggiunse il suo stile da quando poté lavorare con la montatrice Marfa Ponomarenko, che gli fu a fianco

*lieve us, try to see one of the great character actor in the history of cinema, Felix Bressart, made famous by Ernst Lubitsch, in Nie wieder Liebe! (No More Love), the first film in the Litvak retrospective. Tilda Swinton, starring in The Protagonists, said that with Luca Guadagnino, here in his directorial debut, she felt like family: "We are brother and sister, playmates. Ours is an ongoing conversation."*

*Even by following just one actor this year, you'll witness a remarkable range: Emil Jannings, in 1924, is an exaggerated and decidedly over-the-top Nero in Quo vadis? by Gabriellino D'Annunzio, but he is also the doorman demoted to bathroom attendant in Murnau's The Last Laugh. Then there are double roles in the same film that draw unforgettable performances from one of the greatest stage performers, Enrico Caruso in My Cousin, and of one of the most refined German actresses, Henny Porten, who plays two starkly different sisters in Lubitsch's comedy Kohlhiesel's Daughters (Kohlhiesels Töchter, 1920).*

*Many films this year explore the dynamics of couples: for example, The Sting would not have been memorable without the brilliant duo of Paul Newman and Robert Redford. Conversely, in The Body Snatcher, we encounter two beasts, Boris Karloff and Bela Lugosi, slimier than ever, performing together for the last time in a deadly duel on screen. The collaboration between Kaneto Shindo and Kozaburo Yoshimura was so pivotal it led them to create a production company for making their most personal films. Similarly, Parajanov developed his distinctive style working with editor Marfa Ponomarenko, who worked side by side with him from Shadows of Forgotten Ancestors to his later films. We cannot but be amazed by the quality of Pietro Germi's scripts, and not surprised that he co-wrote them with future colleagues and extraordinary screenwriters.*

*Let's face it, the most famous couple in the history of cinema, will be at Al Cinema Ritrovato 2024: eight silent short films featuring Laurel & Hardy, their first pictures, which had been previously only seen in tattered prints, are now fully restored. Fans will delight in discovering the roots of their most famous gags, made in the absence of their voices – which later became a cornerstone of their comedy. They are the perfect duo, but even more so when James Finlayson appears!*

*For those seeking fresh discoveries, the couple to watch at the festival is in The Annihilation of Fish by Charles Burnett. He has just been released from a psychiatric institution, and she is arguing with her invisible partner, to whom she is officially engaged – the ghost of composer Giacomo Puccini...*

### New Frontiers

*After all these years, have we Rediscovered Cinema? The answer is obvious: we're still searching! The 2024 edition makes this abundantly clear, with sections such as Dark Heimat, which explores a genre usually considered minor but which actually contains the ghosts and the unspoken of post-Nazi Germany and Austria, Cinemalibero, and The Colours of Small Gauge Cinema, in which each film is a celebration, a surprise,*

da *Le ombre degli avi dimenticati* a tutti i suoi film successivi; come non possiamo non restare soggiogati dalla qualità delle battute dei film di Pietro Germi, scoprendo che sono state scritte assieme a futuri colleghi e straordinari sceneggiatori.

È inutile giraci intorno: il duo più famoso di tutta la storia del cinema, Laurel & Hardy, sarà al Cinema Ritrovato 2024 con i suoi primi film: otto cortometraggi muti, finora conosciuti in copie malconce e traballanti, finalmente restaurate per la gioia nostra e di tutti gli appassionati, che potranno scoprire l'origine delle loro gag più note realizzate in assenza delle loro voci, in seguito parte fondamentale della loro comicità. Ma anche qui, la coppia è sì perfetta, ma quando appare James Finlayson lo è ancora di più!

Se poi volete battere strade nuove, la vera coppia da scoprire è quella dei due protagonisti di *The Annihilation of Fish* di Charles Burnett, lui appena dimesso da un istituto psichiatrico, lei in lite con il suo partner invisibile, con cui è ufficialmente fidanzata, il fantasma del compositore Giacomo Puccini...

### **Nuove frontiere**

Ma, dopo tutti questi anni, lo abbiamo Ritrovato il Cinema? La risposta è scontata: lo stiamo cercando! L'edizione 2024 lo dimostra, con sezioni come *Dark Heimat* – che esplora un genere considerato minore e che invece contiene i fantasmi e il non detto della Germania e dell'Austria post-naziste –, *Cinematibero* o *I colori del cinema a passo ridotto*, dove ogni film è una festa, una sorpresa, un riapparire di opere che erano svanite e che iniziano, con il nostro festival, una nuova vita. Tanto è stato fatto, ma ancora di più resta da fare e il documentario-saggio *Onde está o Pessoa?* di Leonor Areal ce lo racconta bene. Per sessantatré minuti esplora, indaga, analizza fotogramma per fotogramma un filmato girato una domenica pomeriggio del 1913 a Lisbona, alla ricerca del grande Fernando Pessoa. È come seguire un'inchiesta, e mano mano che osserviamo le immagini ci pare di essere lì, assieme a quel gruppo di intellettuali e artisti. Di colpo, un'immagine anonima, diventa eloquente e ci aiuta a capire un momento, un decennio, forse un secolo. Finalmente non guardiamo, vediamo!

Le due sezioni storiche *Il secolo del cinema* e *Cento anni fa* non sono solo un'agenzia di viaggi che organizza escursioni nel passato, ma anche due laboratori di ricerca ricchi di scoperte, un esempio di come si può lavorare a partire dai materiali conservati e continuamente scoperti negli archivi. Come nel caso del ritrovamento dei filmati di due gesuiti che, dal settembre 1903 all'aprile 1904, filmarono e fotografarono in Egitto, Palestina e Libano i luoghi e le genti della Bibbia. Materiale preziosissimo che documenta una terra oggi squassata da una guerra che pare destinata a non finire mai.

Così, a fianco delle opere dei maestri, potremo scoprire che l'unico cameraman a essere riuscito a riprendere l'attacco giapponese su Pearl Harbor del 1941 fu Alfred Dillintash

*the return of vanished works which, thanks to our festival, now begin a new life. So much has been achieved, but there is so much more to be done, as Leonor Areal's documentary-essay Onde está o Pessoa? demonstrates clearly. For 63 minutes, it explores, investigates and analyses shot-by-shot a film made one Sunday afternoon in Lisbon in 1913, looking for the great Fernando Pessoa. It is like following an inquest; as we observe the images, it is as if we were there, among a group of intellectuals and artists. Suddenly, an anonymous image becomes eloquent and helps us to understand a historical moment, a decade, perhaps even a century. Finally, we are no longer looking, but seeing!*

*The two historical sections Century of Cinema and One Hundred Years Ago are not only like a travel agent who organises trips into the past, but also two research laboratories rich in new discoveries, an example of how you can work on materials conserved by – and continually being found in – archives. This is the case of the rediscovery of films shot by two Jesuits who, between September 1903 and April 1904, took photographs and filmed in Egypt, Palestine and Lebanon the places and people of the Bible. It is invaluable material documenting a land that today is riven by apparently never-ending war.*

*And so, alongside works by established masters, we learn that the only cameraman who managed to film the Japanese attack on Pearl Harbor in 1941 was Alfred Dillintash Brick, who in 1924 was part of the Fox newsreel New York team who started filming the Looney Lens series. Or we can see rare images of events from 100 years ago: Lenin's funeral, news of the kidnapping and assassination of Giacomo Matteotti by Fascists, rare moving images of one of the most important classical ballerinas, Anna Pavlova, or... the inauguration of the Paris Olympics!*

*Perhaps the images with which we should start are contained in a documentary with a rather nondescript title, The Bus. They were shot by the activist Haskell Wexler, who went on to a glorious future as a director of photography (winning two Oscars); here he provides a platform to a group of anonymous citizens who, in August 1963, decided to cross the US to ask for equality and human rights for African Americans. We do not see the camera, just as we never see it in the documentaries of Lionel Rogosin; but we can never forget that which it allows us to see.*

### **Il Modernissimo...**

*During its first edition in 1996, Il Cinema Ritrovato took place in the auditorium of the Cineteca in via Pietralata. This year's edition takes place in eight different cinemas (the two Cinema Lumière screens, DAMSLab, Cervi, and the Europa, Arlecchino, Jolly and Modernissimo cinemas) as well as in three open-air spaces (Piazza Maggiore, Arena Puccini and Piazzetta Pasolini). Each of these spaces showcases a specific part of the programme and has accompanied the growth of the event and contributed to its transformation. The Arlecchino permitted us to adequately project CinemaScope and large-scale restorations;*

Brick, che nel 1924 fece parte della troupe newyorkese dei cinegiornali Fox che cominciarono a filmare la serie *Looney Lens*; o vedere rare immagini di eventi di cento anni fa: i funerali di Lenin, la notizia del rapimento e dell'assassinio da parte dei fascisti di Giacomo Matteotti, le ancor più rare immagini in movimento di una delle più importanti ballerine classiche, Anna Pavlova, o... l'inaugurazione delle Olimpiadi di Parigi!

Ma forse le immagini da cui ripartire sono in un documentario dal titolo anonimo, *The Bus*. Le ha girate l'attivista Haskell Wexler, destinato a un grande futuro (e due premi Oscar) come direttore della fotografia, che qui dà spazio e voce a un gruppo di anonimi cittadini che nell'agosto 1963 decidono di attraversare gli Stati Uniti per chiedere giustizia e pari diritti per gli afro-americani. Non vediamo la macchina presa, come non la sentiamo mai nei documentari di Lionel Rogosin. Ma quello che vediamo non possiamo dimenticarlo.

### **Il Modernissimo ...**

Nel 1996 la prima edizione del Cinema Ritrovato si svolse nella sala della Cineteca in via Pietralata. L'edizione 2024 si svolgerà in otto sale (le due del Cinema Lumière, il DAMSLab, la Cervi, i cinema Europa, Arlecchino, Jolly e Modernissimo) e tre spazi all'aperto (Piazza Maggiore, Arena Puccini e Piazzetta Pasolini). Ognuno di questi luoghi accoglie una parte specifica della programmazione e ha accompagnato la crescita della nostra manifestazione contribuendo a trasformarla. Il cinema Arlecchino ci ha permesso di proiettare adeguatamente il CinemaScope e i grandi restauri; il cinema Jolly di allargare la programmazione accogliendo un pubblico più ampio e variegato, che Piazza Maggiore ha contribuito a moltiplicare; Piazzetta Pasolini di ritrovare il fascino di una proiezione antica con la luce magica della lanterna a carbone. Ci sono voluti trentotto anni, è stato necessario assistere all'apertura a Madrid del Cine Doré della Filmoteca Española diretta da Chema Prado, del cinema Eden a La Ciotat, visitare le meravigliose cattedrali del cinema, ora tutte chiuse, sulla Broadway a Los Angeles o il Castro di San Francisco, per capire quanto il successo delle proiezioni in Piazza Maggiore ci stesse dicendo della voglia di tornare al cinema, in luoghi dove un film trova lo spazio perfetto per accoglierlo.

C'è voluto un assessore intellettuale come Angelo Guglielmi che, per contrastare la chiusura delle sale che stava cancellando i cinema del centro storico di Bologna, ha convinto la Giunta comunale ad approvare un provvedimento per bloccare il cambio di destinazione d'uso dei locali di un cinema chiuso. Grazie a quell'atto lungimirante la Cineteca di Bologna ha ricevuto in usufrutto gratuito il Cinema Modernissimo dalla proprietà del Palazzo Ronzani in cui ha sede e ha potuto sviluppare un progetto sotterraneo di riuso di spazi in parte pubblici (1600mq del sottopasso realizzato nel 1959 e chiuso da una ventina d'anni, trasformato in una galleria che ospiterà la prima mostra di Alice Rohrwacher,

*the Jolly allowed us to broaden our programme and welcome a wider and more varied audience, which Piazza Maggiore subsequently increased; Piazzetta Pasolini permitted the rediscovery of an older form of projection utilising the magical light of a carbon arc lamp. Thirty-eight years later, having witnessed the opening of the Cine Doré of Madrid's Filmoteca Española under Chema Prado and the Eden cinema at La Ciotat and having visited the magnificent cathedrals of cinema on Broadway in Los Angeles or the Castro in San Francisco (all now closed), we realised what the Piazza Maggiore screenings had been telling us: that there was a great desire to return to the cinema, in places where a film could find welcome in an ideal space.*

*It took an intelligent councillor such as Angelo Guglielmi to take a stance against the closures that were depriving Bologna's historic centre of its cinemas and convince the local council to approve an injunction that allowed for a change in intended use for a long-closed cinema. Thanks to such a long-sighted measure, the Cineteca di Bologna obtained free use for 50 years of the Cinema Modernissimo from the Palazzo Ronzani, in which it is housed, and was able to develop a project to make use of underground spaces both private (2,000m<sup>2</sup> of the old Cinema Modernissimo, which had been closed since 2006) and public (1,600m<sup>2</sup> of the underpass built in 1959 and closed for more than 20 years, which was transformed into a gallery that will house Alice Rohrwacher's first exhibition, Bar Luna, and an exhibition dedicated to photographs of Bologna).*

*It took 14 years from the initial idea to the completion of the project and during this time the project developed and matured and gained essential accomplices and supporters in the local council and Confindustria Emilia Area Centro. We like to recall the fact that Pathé and Gaumont, two companies that represent the history of cinema, immediately believed in the project. The art director Giancarlo Basili revived the allure of a historic cinema, reinterpreting it with the help of a team of extraordinarily talented craftsmen. The Modernissimo opened its doors on 21 November 2023. Since then, it has welcomed more than 100,000 paying customers, a figure that places it firmly in the number-one spot, in terms of number of tickets sold, of all the cinemas in Italy.*

*However, the projecting roof designed (like the Modernissimo's entrance) by Mario Nanni, still had not opened. We are delighted that this will happen during Il Cinema Ritrovato, without which this project would not have even been conceivable. Going down the steps under the projecting roof in Piazza Re Enzo will be like a journey through space and time. A few steps down from street level, and from the chaos of everyday life; a basement where you can find a cultural centre, a cinema and an exhibition space. You will be transported back in time by the many archaeological traces, the mosaics of a Roman villa and the paving of the ancient Via Emilia. It will be clear how history walks with us and accompanies our present. If you stop to examine the tiles of the mosaic, you will see how each one is different. Just as the characters that Fellini asked Geleng to*

*Bar Luna*, e l'esposizione dedicata alle fotografie di Bologna) e in parte privati (2000mq del vecchio Cinema Modernissimo, chiuso nel 2006).

Dalla prima idea al completamento sono passati quattordici anni, durante i quali il progetto si è sviluppato, è maturato, ha trovato nell'amministrazione comunale e in Confindustria Emilia Area Centro dei complici e sostenitori. Ci piace qui ricordare Pathé e Gaumont, due società che rappresentano la storia del cinema, che hanno subito creduto nel progetto. Lo scenografo Giancarlo Basili ha risvegliato il fascino di una sala storica completamente reinterpretata anche grazie a una schiera di artigiani di straordinaria qualità. Il Modernissimo è aperto dal 21 novembre 2023. Da allora ha accolto più di centomila spettatori paganti, dato che la colloca nettamente in testa, per numero di biglietti venduti, tra le monosale italiane.

Mancava ancora l'apertura della pensilina, disegnata, come l'ingresso del Modernissimo, da Mario Nanni. Siamo felici che avvenga durante Il Cinema Ritrovato, un evento senza il quale questo progetto non sarebbe neppure stato concepibile. Percorrere le scale della pensilina di Piazza Re Enzo sarà un viaggio nello spazio e nel tempo. Pochi gradini per scendere dal livello stradale, quello caotico della vita quotidiana, a un '-1' dove si potrà trovare un centro culturale, un cinema e uno spazio espositivo. Indietro nel tempo ci porteranno le tante tracce archeologiche, i mosaici di una villa romana, i basolati dell'antica via Emilia. Sarà evidente come la storia ci cammina a fianco e accompagna il nostro presente. Se vi soffermerete a osservare le tessere del mosaico, vedrete come ognuna è diversa dall'altra. Allo stesso modo i personaggi del manifesto di *Amarcord* che Fellini ha chiesto a Geleng di disegnare, visti da lontano, possono sembrare una folla indistinta, ma osservati da vicino rappresentano tipi tra loro molto diversi. Abbiamo messo uno specchio sopra quel quadro meraviglioso, perché i personaggi di *Amarcord* possano da lì invitarci a diventare noi i protagonisti del prossimo film.

Il progetto Modernissimo andava ideato, andava realizzato, aveva bisogno di istituzioni che lo sostenessero e finanziassero, ma senza il pubblico che ha affollato per quarant'anni il Cinema Lumière, senza il pubblico internazionale del Cinema Ritrovato che ne ha certificato l'autorevolezza, oggi il Modernissimo non esisterebbe. Possiamo dirlo con fierezza ed emozione: il Modernissimo è il frutto di una comunità internazionale che crede nel cinema e nella sua storia.

Non è poca cosa, soprattutto in un anno nel quale sembra smarrito il valore umano della convivenza e della parola pace.

PS: in tanta abbondanza presentiamo anche la prima parte del leggendario restauro della Cinémathèque française, il *Napoléon* di Abel Gance.

*draw for Amarcord look, from a distance, like a distinct crowd, but when seen up close reveal themselves to be individuals very different from one another. We placed a mirror above that marvellous painting so that the characters from Amarcord seem as if they are inviting us to become protagonists of the next film. The Modernissimo project had to be conceived and realised, and it needed institutions that could support and finance it, but without the public who filled the Cinema Lumière for more than 40 years, without the international audiences of Il Cinema Ritrovato, which demonstrated its significance, today the Modernissimo would not exist. We can say it with great pride and emotion: the Modernissimo is the fruit of an international community that believes in the cinema and its history.*

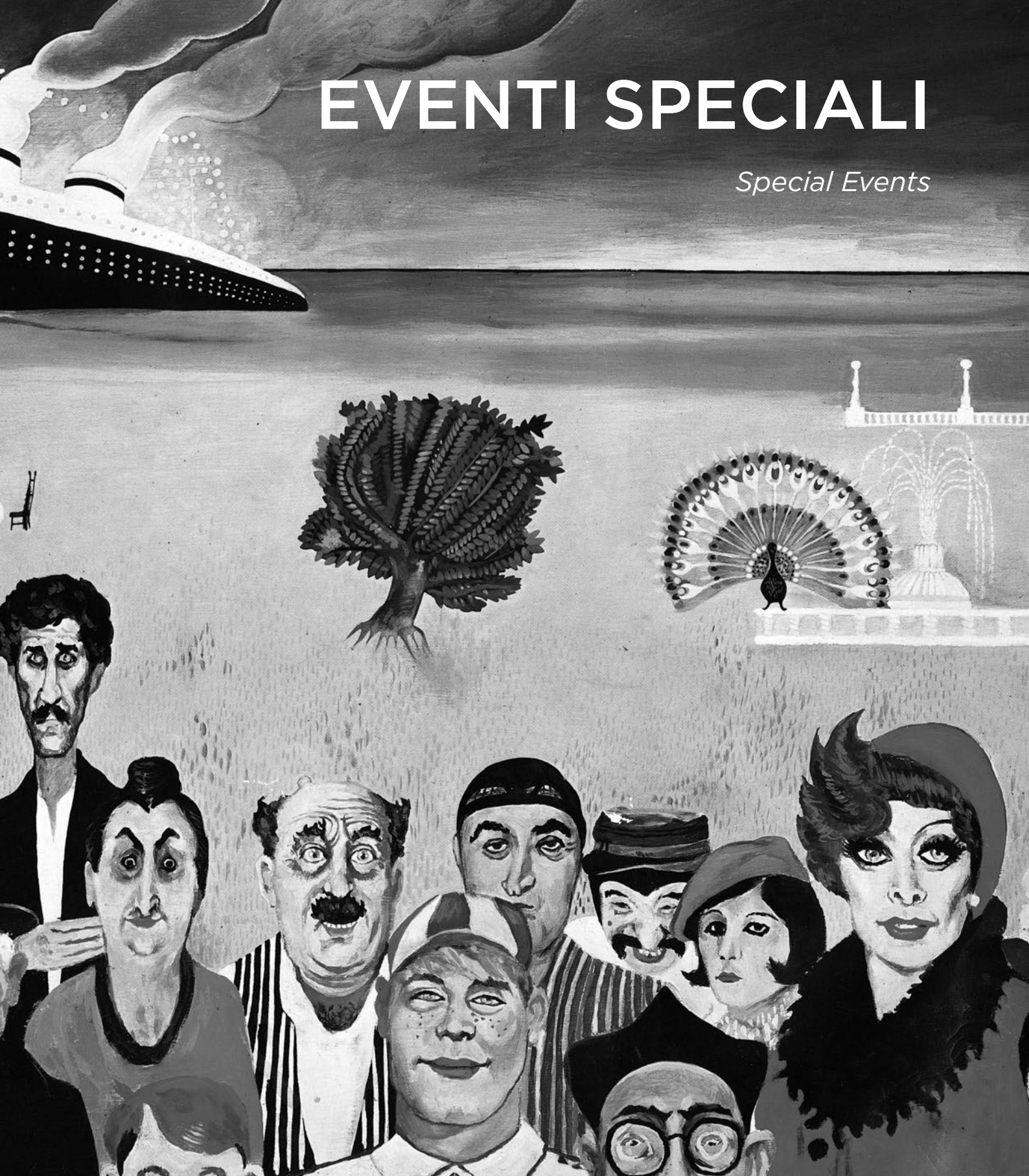
*This is no small thing, above all in a year in which the human virtue of cohabitation and the word peace seem to have lost all meaning.*

*PS: In this rich setting we will also present the first part of the Cinémathèque française's legendary restoration of Abel Gance's Napoléon.*



# EVENTI SPECIALI

*Special Events*



## UNA VISITA AL CAFFÈ PATHÉ / A VISIT TO THE CAFFÈ PATHÉ

### PREMIÈRE SORTIE D'UN COLLÉGIEN

Francia, 1905 Regia: Louis Gasnier

- Int.: Max Linder (lo studente)
- Prod.: Pathé Frères ■ DCP. Bn. D.: 6'

### LES CHIENS POLICIERS

Francia, 1907 Regia: Lucien Nonguet

- Scen.: André Heuzé. F.: Henri Stucker.
- Int.: André Deed ■ DCP. Col. D.: 11'

### LE CAKE-WALK FORCÉ

Francia, 1907

- Prod.: Pathé Frères ■ DCP. Bn. D.: 5'

### LA TOURNÉE DES GRANDS DUCS

Francia, 1910 Regia: Léonce Perret

- Scen.: Yves Mirande. Int.: Armand Numès (il viveur), Gaston Sylvestre (L'Escarpe), Polaire (la danzatrice).
- Prod.: Pathé Frères ■ DCP. Bn. D.: 9'

### JOBARD EST DEMANDÉ EN MARIAGE

Francia, 1911 Regia: Émile Cohl

- Int.: Lucien Cazalis (Jobard). Prod.: Pathé Frères ■ DCP. Bn. D.: 9' ■ Restaurato in 4K nel 2016 da Fondation Jérôme Seydoux-Pathé presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata con il sostegno di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée / Restored in 4K in 2016 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé at L'Immagine Ritrovata laboratory with funding provided by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

### LA COURSE DES GARÇONS DE CAFÉ

Francia, 1949

- DCP. Bn. D.: 1' Prod.: Pathé Films

In occasione dell'apertura del Caffè Pathé accanto alla sala del Modernissimo, la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ha analizzato le mille sfaccettature dell'emblematico scenario tanto amato dai film d'anteguerra. Che sia il luogo



© Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

in cui si perde l'anima o si trova l'amore, il caffè è il palcoscenico privilegiato degli incontri più disparati: studenti e malfattori, borghesi e seduttori.

Questa selezione di cinque cortometraggi di finzione realizzati prima della Grande guerra e provenienti dalle collezioni della Fondation presenta film in vari stati di conservazione ma tutti accomunati da una scena ambientata in un caffè, in una bettola o in un bar. Girati ora in scenari naturali, ora in set dipinti, questi film ci presentano gli esordi alcolici di Max Linder al cinema (*Première sortie d'un collégien*, 1905), una folle corsa di ladri inseguiti da una muta di cani in un film a colori di Lucien Nonguet (*Les Chiens policiers*, 1907), numeri improvvisati di cake-walk – danza nata alla metà dell'Ottocento nelle piantagioni del sud degli Stati Uniti e introdotta in Francia nel 1902 – (*Le Cake-walk forcé*, 1907), una danza apache interpretata da Polaire e Gaston Sylvestre (*La Tournée des grands ducs*, 1910) e un episodio comico delle

avventure di Jobard, personaggio interpretato da Lucien Cazalis davanti alla macchina da presa di Émile Cohl (*Jobard est demandé en mariage*, 1911).

Il caffè è davvero uno sport nazionale in Francia? A testimoniare, in chiusura, *La Course des garçons de café*, gara sportiva e di abilità creata alla fine degli anni Venti e filmata in un cinegiornale del 1949 conservato nelle collezioni Pathé.

I film sono provenienti dalle collezioni della Fondation Jérôme Seydoux-Pathé e di Pathé Films. E sono stati digitalizzati da Gaumont Pathé Archives.

*For the opening of the Caffè Pathé, adjacent to the Modernissimo Cinema, the Jérôme Seydoux-Pathé Foundation explored the many facets of this popular pre-war film setting. Whether losing your soul or falling in love, the café is a prime spot for all kinds of encounters, for people from middle-schoolers to hoodlums, from the bourgeois set to seducers.*

*This selection of five short fiction films from the Foundation's collections, predating WWI, presents works in varying states of preservation, while sharing one thing in common: a scene set in a café, tavern or bar. At times shot outdoors on location, at others filmed in painted sets, we witness Max Linder's drunken cinema début (Première sortie d'un collégien, 1905), the mad dash of burglars chased by a pack of dogs in a colourised flick by Lucien Nonguet (Les Chiens policiers, 1907), impromptu performances of the cake-walk, a mid-19th century dance that emerged from the plantations of the American South, introduced to France in 1902 (Le Cake-walk forcé, 1907), an Apache dance performed by Polaire and Gaston Silvestre (La Tournée des grands ducs, 1910) and a humorous sketch of the adventures of Jobard, a character incarnated by Lucien Cazalis for Émile Cohl's camera (Jobard est demandé en mariage, 1911).*

*Is serving drinks in a café a national sport in France? To answer the question, the programme closes with La Course des garçons de café, a race that requires both athleticism and dexterity, created in the late 1920s, and filmed in a 1949 newsreel from the Pathé collections.*

*The films are from the collections of the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé and Pathé Films, digitised by Gaumont Pathé Archives.*

## MY COUSIN

USA, 1918 Regia: Edward José

■ Sog., Scen.: Margaret Turnbull. F.: Hal Young. Scgf.: Vincenzo Trotta. Int.: Enrico Caruso (Tommaso Caroli/Cesare Caroli), Carolina White (Rosa Ventura), William Ricciardi (Pietro Ventura), Henry Leone (Roberto Lombardi), William Bray (Ludovico), Salvatore Fucito (il pianista), Bruno Zirato (il segretario). Prod.: Jesse Lasky per Famous Players-Lasky Productions ■ DCP. D.: 49'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato



My Cousin

in 4K nel 2021 da Cineteca di Bologna in collaborazione con MoMA - The Museum of Modern Art, BFI National Archive e Gosfil'mofond, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / Restored in 4K in 2021 by Cineteca di Bologna in collaboration with MoMA - The Museum of Modern Art, BFI National Archive and Gosfil'mofond, at L'Immagine Ritrovata laboratory

Per il restauro di *My Cousin* sono stati ispezionati, digitalizzati e comparati cinque elementi provenienti dal MoMA - The Museum of Modern Art, BFI National Archive, Gosfil'mofond e EYE Filmmuseum. Il restauro ha utilizzato un duplicato negativo proveniente dal MoMA, realizzato a partire da una copia nitrato dello Svenska Filminstitutet con didascalie non originali svedesi. Le didascalie sono state ricostruite a partire da un contro-tipo negativo di quarta generazione del 1959 proveniente dal MoMA.

Nel 1918 Enrico Caruso, curioso sperimentatore dei media, firma un contratto per l'incredibile somma

di duecentomila dollari per due film prodotti da Jesse Lasky della Famous Players, *My Cousin* e *The Splendid Romance*, oggi perduto. In *My Cousin* interpreta il duplice ruolo del tenore Caroli e del cugino scultore-figurinaio di Little Italy, con una recitazione per nulla enfatica rispetto agli stilemi del muto. La première, annunciata a ottobre, viene posticipata a novembre, ufficialmente a causa dell'epidemia di Spagnola. Una serie di incongruenze accompagna la delicata fase di lancio di una star tanto costosa da parte della casa che aveva 'inventato' lo star system, e spiega perché questo film non compaia nelle storie del cinema.

In una novellizzazione del 15 novembre su "Moving Picture Stories" i nomi dei personaggi non corrispondono a quelli nel film. Due foto di scena sono state ritoccate per restituire i baffi al cugino figurinaio con numeri di catalogazione successivi a quelli del film perduto *Splendid Romance*. C'è stato dunque un rifacimento nel film. In effetti le prime novellizzazioni presentano il cugino 'povero' come un emigrato stereotipato,

tutto spaghetti, gelosia e coltelli. Irritato da questa rappresentazione, Caruso è intervenuto trasformando le scene di gelosia in burle e dilatando il ruolo del figurinaio per farne un tipo bonario dalla vena artistica, usando il proprio carisma contro il pregiudizio antitaliano.

Una trama stereotipata che minava l'adesione empatica del pubblico e una promozione pasticciata che creava persino l'aspettativa di un'esibizione canora del tenore spiegano perché *My Cousin* si sia rivelato, per stessa ammissione di Lasky, un flop, e sia stato ritirato dalla distribuzione nonostante tutte le recensioni riconoscano al cantante grandi doti di attore. Profonde questioni culturali sono alla base di questo inatteso 'fallimento' del debutto di Caruso al cinema, ma la responsabilità di Lasky è evidente: non potendo sfruttare la sua magnifica voce, avrebbe dovuto puntare sul suo eccezionale talento attoriale con un buon soggetto. *My Cousin* racconta le aspirazioni degli emigrati italiani, ma era il tenore del Metropolitan che la classe media americana voleva vedere, e questo era il pubblico che la Famous Players aveva sperato di attirare ingaggiando Enrico Caruso.

Seppur in ritardo, deve averlo capito anche Lasky: l'ultimo film da lui prodotto sarà *Il grande Caruso* (1951).

Giuliana Muscio

La partitura per *My Cousin* mi è stata commissionata dal Modena Belcanto Festival sulla copia restaurata già presentata al Cinema Ritrovato. Avevo già accompagnato il film, ma sempre improvvisando. Questa volta, lavorando prima in scrittura, ho colto dettagli che mi hanno suggerito la forma della musica.

Accogliendo la fluidità e frammentarietà che attraversano i cinque atti del lungometraggio, ho smontato e rimontato i materiali musicali, quelli originali e quelli presi in prestito dalla storia.

In apertura, utilizzo i motivi delle opere citate per rievocare i personaggi interpretati da Caruso, quello vero. Nelle scene tra Caruso nei panni dello scultore Tommaso e il suo assistente Lu-

dovico, racconto una singolare amicizia. Le scene tra Rosa e Tommaso nel laboratorio dello scultore sono un meta-melodramma che ricorda *La Bohème*. Sulle inquadrature alternate che mostrano le diverse classi sociali fra il pubblico del Metropolitan, ho mescolato canzone popolare, lirica e cameristica. Infine l'unica voce diegetica che sentiamo, sincronizzata alle immagini, è quella di Caruso nei panni del tenore Cairoli che canta *Vesti la giubba* durante la rappresentazione di *I pagliacci* al Metropolitan. Tutte le altre volte in cui sullo schermo vediamo cantare, ho lavorato per assonanza con le immagini da un punto di vista percettivo e non filologico.

Seguendo l'andamento del film, ho quindi costruito i brani musicali in un'alternanza giocosa tra realtà e finzione, che è poi tutta finzione, perché siamo al cinema.

Daniele Furlati

*For the restoration of My Cousin five elements – preserved by MoMA – The Museum of Modern Art, BFI National Archive, Gosfilmofond and EYE Film-museum – were inspected, digitised and compared. The restoration used a duplicate negative preserved by MoMA, produced from a nitrate print with Swedish intertitles. The intertitles were reconstructed from a 1959 fourth-generation dupe negative from MoMA*

*In 1918, Enrico Caruso, a curious media experimenter, signed a contract for the incredible amount of \$200,000 for two films to be produced by Jesse Lasky of Famous Players, My Cousin and The Splendid Romance, which is now lost. In My Cousin Caruso plays the double role of the tenor Caroli and his cousin, a sculptor/statuette-maker in Little Italy, and his acting is not as histrionic as contemporary silent film performance styles. The premiere was to be held in October but was delayed to November, officially due to the Spanish Flu. A series of mishaps occurred during the delicate launch of such an expensive star for the production company that had 'invented' the star system, which ex-*

*plains why this picture does not appear in any film history book.*

*In a "Moving Picture Stories" novelisation dated 15 November, the names of the characters are not the same as in the film. Two film stills were retouched to restore the sculptor cousin's moustache and their catalogue numbers date to a point after the lost film Splendid Romance. So there was a reworking in the film. Moreover, the first novelisations depict the "poor" cousin as a stereotypical immigrant, all spaghetti, jealousy and knives. Irritated by this negative representation, Caruso intervened, transforming the jealousy scenes into pranks and expanded the sculptor's role into a good-natured, artistic character, using his own charisma against anti-Italian prejudice.*

*A stereotypical plot that undermined the audience's empathy and a botched publicity drive that created an expectation that the tenor would sing in the movie explain why My Cousin proved to be, as Lasky himself admitted, a flop. It was pulled from distribution despite reviews acknowledging the singer's acting talent. Deep cultural issues were at the heart of the unexpected "failure" of Caruso's film debut, but Lasky also had to take responsibility: unable to exploit the tenor's magnificent voice, he should have put his money on his exceptional acting ability with a good story. My Cousin is about the aspirations of Italian immigrants, but it was the Met tenor that the American middle class wanted to see, and that was the audience Famous Players hoped to win over.*

*Although late, Lasky understood his mistake: the last film he produced was The Great Caruso (1951).*

Giuliana Muscio

*I was commissioned to write the score for My Cousin by the Modena Belcanto Festival, using the restored copy that had already been screened at Il Cinema Ritrovato. I had accompanied the film in the past, but always improvising. This time, in writing the score first, I noticed many details that suggested the form the music should take.*



*Recognising the fluidity and fragmented nature of the feature's five acts, I broke down the music, both the original and historical elements, and then reconstructed them.*

*For the opening, I made use of motifs from the operas mentioned to evoke the characters played by the real Caruso. In the scene between the sculptor Tommaso played by Caruso and his assistant Ludovico, I recounted a unique friendship. The scenes between Rosa and Tommaso in the sculptor's workshop are a meta-opera, reminiscent of La Bohème. For the alternating shots that show the different social classes in Metropolitan's audience, I mixed popular song, opera and chamber music. Finally, the only diegetic voice that we hear, which is synchronised with the image, is that of Caruso in the role of the tenor Cairoli singing Vesti la giubba during the performance of I pagliacci at the Metropolitan. In every other occasion in which we see someone sing on screen, I opted to employ a visual, rather than philological, harmony between music and images.*

*Following the course of the film, I therefore constructed musical extracts employing a playful alternation between reality and fiction – because ultimately it is all fiction, because we are at the cinema.*

Daniele Furlati

## AMARCORD

Italia-Francia, 1973

Regia: Federico Fellini

■ T. int.: *I Remember*. Scen.: Federico Fellini, Tonino Guerra. F.: Giuseppe Rotunno. M.: Ruggero Mastroianni. Scgf.: Danilo Donati. Mus.: Nino Rota. Int.: Bruno Zanin (Titta), Pupella Maggio (Miranda), Armando Brancia (Aurelio), Stefano Proietti (Oliva), Giuseppe Ianigro (nonno di Titta), Nandino Orfei (il "Pataca"), Ciccio Ingrassia (Teo), Carla Mora (Gina), Magali Noël (Gradisca), Luigi Rossi (l'avvocato), Maria Antonietta Beluzzi (la tabaccaia), Josiane Tanzilli (Volpina). Prod.: Franco Cristaldi per F.C. Produzioni, P.E.C.F. ■ DCP. D.: 123'. Col.

Versione italiana con sottotitoli inglesi /  
In Italian with English subtitles

■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Cristaldifilm ■ Restaurato nel 2016 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dal negativo camera originale. Con il sostegno di yoox.com e il contributo del Comune di Rimini, in collaborazione con Cristaldifilm e Warner Bros. Un ringraziamento particolare a Sugar Music per la produzione del restauro della partitura di Nino Rota / Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original camera negative. Funding provided by yoox.com and by Comune di Rimini, in collaboration with Cristaldifilm and Warner Bros. Special thanks to Sugar Music for producing the restoration of Nino Rota's score

Fellini, appena superata la soglia dei cinquant'anni, realizza a brevissima distanza due film dedicati alle città della sua vita, Roma e Rimini, che devono essere considerati in coppia. Per entrambi saranno essenziali gli sceneggiatori coi quali Fellini condivide la ricostruzione della memoria, il romano Bernardino Zapponi per *Roma* (1972) e il romagnolo Tonino Guerra per *Amarcord* (1973). *Roma* è forse il più grande tra i suoi film dimenticati, *Amarcord* è tra i suoi film più straordinari, l'ultimo per il quale ebbe il riconoscimento dell'Oscar (prima di quello alla carriera). Un abisso onirico, secondo Kezich, un film da amare senza ulteriori riserve. E in effetti è uno dei film più amati anche dai cineasti. Woody Allen consiglia di vederlo almeno una volta all'anno, Emir Kusturica fa risalire a questo film la sua folgorazione per il cinema. Vero talento nell'occultare le ragioni profonde delle sue opere, Fellini questa volta non mente: "se si uniscono amare e amaro, core e ricordare, si arriva ad *Amarcord*". Certo, come per *Roma*, il ricordo è il cuore del film, dove Fellini dimostra il suo teorema, che fu anche quello del cinema d'autore italiano: nulla è più vero di ciò che è totalmente ricostruito.

Qui la ricostruzione dei ricordi è perfetta, mai così vera: infatti non c'è un solo metro di pellicola girata a Rimini o in Romagna e nessuno dei protagonisti è romagnolo! Forse mai il talento dello scenografo e costumista Danilo Donati è stato così preciso come in *Roma* e in *Amarcord*, procedendo per analogie e assonanze, inseguendo una memoria che è sempre accarezzata eppure mai messa troppo a fuoco, dove l'effetto finale è un distillato di verità ritmato dalla musica di Nino Rota, che lavora, all'unisono col film, sui motivi dell'ironia e della dolcezza.

Un film che, con poesia, attraversa molti grandi temi, su tutti quello della fragilità della vita, della bellezza, seguendo i ricordi di Titta lungo le quattro stagioni di un anno. Un film sull'Italia, sulla sua scuola nozionistica e inutile, raccontata in maniera buffa e dura, sulla ferocia e la pochezza del fascismo, il ritratto più esatto e inappellabile che il cinema italiano ha saputo dare della sua miserabile, squallida esteriorità. Un film intimo sulla famiglia, sulla disperata e impossibile ricerca della normalità. Sul dolore dell'adolescenza, sui suoi riti, sui suoi piccoli divertimenti. Un film così personale da rappresentare un'adolescenza universale.

Gian Luca Farinelli

## La ricostruzione di una partitura

I film di Federico Fellini dipendono fortemente dalle composizioni di Nino Rota, e ogni brano conferisce alle scene struttura, ritmo, significato e un'atmosfera tangibile. Alcune scene sono perfino costruite lavorando all'inverso, per accompagnare la musica: *Danzando nella nebbia*, per citarne solo una. La maggior parte dei temi di Rota è semplice solo in apparenza: l'intera colonna sonora poggia sull'abile composizione di queste melodie intramontabili.

Sentiamo il tema di *Amarcord* quasi in ogni brano, e (quasi) tutti i personaggi lo condividono come se fossero un unico protagonista – come un coro di esperienze comuni.

C'è solo un tema che è stato composto su misura per un personaggio, e, con mio grande disappunto e delusione, è stato tagliato dal film. Il brano *Zio matto a vuoto* è forse il pezzo più straziante mai composto da Rota. Una melodia singolare senza alcun accompagnamento armonico, che va dritta al cuore della struggente scena ambientata in campagna. Non conosco le circostanze in cui è stata presa questa decisione, ma forse la melodia sarebbe stata più dolorosa di quanto Fellini avrebbe voluto per questa scena.

Ho avuto la grande fortuna di poter contare su una partitura manoscritta originale quasi completa, che ha fornito il materiale di base su cui si è fondato il restauro, insieme ai master originali delle registrazioni scelte da Rota. Sebbene ci fosse solo una partitura orchestrata (incompleta), Rota registrò più variazioni di ogni brano per fornire la versione migliore per il film. La partitura scritta non era sicuramente definitiva, perché sui master ho sentito Rota stesso che apportava modifiche e avanzava suggerimenti per ogni registrazione. È grazie a queste sessioni che ho potuto modificare (e a volte scartare) ciò che era sul foglio, tenendo conto delle indicazioni verbali di Rota e di ciò che è finito nel montaggio finale del film.

La colonna sonora di *Amarcord* è una testimonianza dell'intimità dell'esperienza personale, per quanto indiretta essa sia. Rota è l'incarnazione di ciò che sicuramente sarebbe stato Fellini se fosse stato un compositore.

La mia sincera gratitudine a Sugar Music per aver fornito la partitura orchestrata originale e alcuni schizzi originali di Rota, che hanno avuto un valore inestimabile per questo restauro.

Timothy Brock

*After the age of 50, Federico Fellini made two films about the cities of his life, Rome and Rimini. Made in close proximity to one another, the two movies ought to be considered as a pair. The screenwriters with whom Fellini recre-*



Sul set di *Amarcord*

*ated his past for each film were crucial figures, the Roman Bernardino Zapponi for Roma (1972) and Tonino Guerra from Romagna for Amarcord (1973). Roma is probably the greatest of Fellini's forgotten films, while Amarcord is one of his most extraordinary works and the last movie he won an Oscar for (before winning another for lifetime achievement).*

*An oneiric abyss, according to Tullio Kezich, a film to love without hesitation. In fact, Amarcord is one of the movies filmmakers love most. Woody Allen recommends seeing it at least once a year, and Emir Kusturica claims it was his inspiration for making films.*

*Fellini was truly gifted at hiding the deeper motives of his work, but this time he concealed nothing: "If you put amare (to love) and amaro (bitter), core (heart) and ricordare (to remember) together, you get Amarcord." Of course, as with Roma, remembering is the film's core. In it, Fellini proves a theory of his own and of Italian auteur cinema: nothing is truer than what is entirely recreated. In this film, the recreation of his memory is perfect and could not be more*

*true: in fact, not a single metre of footage was shot in Rimini or even Romagna, and none of the starring actors were from Romagna! Production and costume designer Danilo Donati displayed great talent and accuracy in Roma and Amarcord, proceeding by analogy and chasing a cherished but hazy memory. Its final effect is a distillation of truth to the beat of Nino Rota's music, which plays on the themes of irony and sweetness in unison with the film.*

*The film offers a poetic treatment of big themes such as the fragility of life and beauty while following Titta's memories across four seasons of one year. It is a film about Italy and its useless education based on rote memory and repetition, depicted with harsh humour, and about the ferocity and limits of fascism, in Italian cinema's most accurate and definitive portrait of its miserable and squalid externalisation. An intimate film about the family and the desperate pursuit of normalcy. About the pain of adolescence, its rites and small delights. A film that is such a personal representation of adolescence as to be universal.*

Gian Luca Farinelli

R1 - MO Titoli AMARCORD

*Ritmo moderato*

1105  
EXTRA

### The reconstruction of a film score

Federico Fellini's films rely heavily on Nino Rota's compositions, and each cue gives the scenes structure, pace, meaning and a palpable feel. Some scenes are reversely built to accompany the music: *Danzando nella nebbia*, to name just one. Most Rota themes are deceptively simple, but the weight of the entire

score relies on the craftsmanship of these perpetual tunes. We hear the *Amarcord* theme in almost every cue, and (nearly) every character shares them as if they were one singular protagonist – like a chorus of shared experiences.

There is only one theme that is character-specific, and much to my bewilderment, and disappointment, it was cut from the film. The cue *Zio matto*

a vuoto is perhaps the most devastating piece of music Rota had ever written. A singular melody with no accompanying harmony, that goes right to the heart of the plaintive countryside scene. I do not know the circumstances under which the decision was made, but perhaps it would have caused more heartache than Fellini would want in this scene.

I was very fortunate to have a nearly complete original manuscript score, which supplied the basic material that eventually formed this restoration, plus the original master tapes of Rota's selected takes. Although there was only one orchestrated score (incomplete), Rota recorded several variations of each cue in order to provide the best version for the film. The written score was definitely not the last word, as I could hear on the master tapes Rota himself making changes and suggestions for each take. It is from these sessions that I was able to modify (or sometimes discard) what was on paper, taking into account Rota's verbal directions, and what ended up being on the final cut of the film.

The score to *Amarcord* is a testament to the intimacy of personal experience, however vicarious it may be. Rota is the musical embodiment of what Fellini certainly would have been himself if he were a composer.

My heartfelt gratitude to Sugar Music for providing the original orchestrated score and several original Rota sketches, which were invaluable to this restoration.

Timothy Brock

### DIE GEBRÜDER SKLADANOWSKY

Germania, 1996 Regia: Wim Wenders

■ T. it.: *I fratelli Skladanowsky*. T. int.: *A Trick of Light*. Sog.: Wim Wenders con gli studenti della Schule für Fernsehen und Film. F.: Jürgen Jürges. M.: Peter Przygodda. Scgf.: Michael Willadt, Andreas H. Schroll. Mus.: Michael Willadt, Andreas H. Schroll. Int.: Nadine Büttner (Gertrud Skladanowsky), Udo

Kier (Max Skladanowsky), Otto Kuhnle (Emil Skladanowsky), Christoph Merg (Eugen Skladanowsky), Lucie Hürtgen-Skladanowsky (se stessa), Wim Wenders (se stesso/il carbonaio/il lattaio), Jürgen Jürges, German Kral, Barbara Rohm, Florian Gallenberger (se stessi) ■ DCP. D.: 80'. Bn e Col. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / *In German with English subtitles* ■ Da: CG Entertainment per concessione di Wim Wenders Stiftung ■ Restaurato in 4K nel 2024 da DFF - Deutsches Filminstitut & Filmmuseum in collaborazione con Wim Wenders Stiftung presso i laboratori Basis Berlin Postproduktion ed Eurotape, a partire dal negativo originale 35mm. Con il sostegno di FFE - Förderprogramm Filmerbe / *Restored in 4K in 2024 by DFF - Deutsches Filminstitut & Filmmuseum in collaboration with Wim Wenders Stiftung at Basis Berlin Postproduktion and Eurotape laboratories, from the 35mm original negative*

In questo piccolo film di cinema si parla a più livelli. Non solo perché si raccontano, con dovizia documentaristica, le origini del cinema tedesco e i suoi pionieri, ma anche per le contingenze strettamente produttive del film: esso, infatti, è la somma di tre corti di diversa ispirazione che Wenders gira insieme agli studenti della Scuola superiore di cinema e televisione di Monaco, dove aveva studiato tra il 1967 e il 1970. [...] Libero dal peso ingombrante delle preoccupazioni etiche e filosofiche di opere maggiori, già pronto a imbarcarsi nell'esperienza di *Lisbon Story*, Wenders sperimenta, con i ragazzi pieni di voglia di fare e di scoprire il mestiere del cineasta, e si imbarca in un'avventura triennale che lo porta prima di tutto a riscoprire il piacere del lasciarsi andare alla pura affabulazione e la gioia di poter rilanciare un messaggio d'amore per il cinema... Ancora una volta il momento della rigenerazione passa attraverso lo sguardo dei bambini visto che il cinematografo nasce in Germania, secondo la leggenda immortalata da Wenders, per il capric-



Die Gebrüder Skladanowsky

cio di una bambina che non sopporta il pensiero che lo zio stia partendo e chiede di poterne rivedere l'immagine a grandezza naturale e in movimento. Il cinema nasce, allora, come un vero e proprio atto amoroso. [...]

Nel ricreare la storia della nascita del cinema tedesco, infatti, Wenders mischia con grande scioltezza brani di una lunga intervista a Lucie Hürtgen-Skladanowsky (quindi il Vero) con una lunga e complessa ricostruzione (il Falso) della storia della genesi del Bioskop (l'apparecchio mediante il quale i fratelli Skladanowsky erano in grado di riprendere l'immagine in movimento) e del programma di nove corti (circa quindici minuti) presentato pubblicamente al Wintergarten di Berlino il 1° novembre 1885, prima dunque della proiezione dei Lumières a Parigi. Il gioco paradossale della contaminazione tra Realtà e Finzione si tocca proprio nel momento in cui, durante l'intervista a Lucie, la bambina protagonista del segmento puramente funzionale del film, comincia ad aggirarsi sul set dell'intervista, curiosando tra le foto e guardando, curiosamente, l'anziana vecchietta che rievoca con nostalgia il passato. Il corto circuito

tra Realtà e Finzione non potrebbe essere più grande.

Giovanni Spagnoletti, *Lontano o vicino*, in *Wim Wenders*, a cura di Stefano Francia di Celle, Torino Film Festival/Il Castoro, Torino-Milano 2007

*Die Gebrüder Skladanowsky* è un film sulle origini del cinema e sui suoi inventori tedeschi: i fratelli Skladanowsky di Berlino. Wim Wenders e un gruppo di allievi della Scuola di cinema di Monaco lo girarono nel 1995 in occasione del centenario del cinema, utilizzando mezzi stilistici del cinema muto come una cinepresa a manovella degli anni Venti che realizzava 16 fotogrammi al secondo.

Anche la colonna sonora del compositore francese Laurent Petitgand rende omaggio al cinema muto. L'anteprima mondiale della versione restaurata, che si terrà a Bologna, creerà un'esperienza di visione e d'ascolto speciale: Laurent Petitgand, che ha composto la musica per dieci film di Wenders, tra cui *Tokyo-Ga*, *Così lontano così vicino* e *Il sale della terra*, accompagnerà dal vivo la proiezione al cinema Modernissimo con pianoforte elettrico, sassofono, armonica e chitarra.

This little film about cinema functions on several levels – and not only because it recounts the origins and pioneers of German cinema (in an appropriate documentary style), but also as a result of the production context of the film itself, given that it is comprised of three separate shorts that Wim Wenders shot with students of the University of Television and Film Munich (HFF), where he himself had studied between 1967 and 1970... Immediately prior to making *Lisbon Story* and free from the kind of ethical and philosophical constraints of larger scale productions, Wenders chose to experiment, together with youngsters eager to work and discover the vocation of cinema. He embarked on a three-year project that, above all, afforded him the opportunity to rediscover the pleasure of giving himself over to the simple act of storytelling, and joyfully communicating his love of cinema... This process of regeneration occurred through the eyes of children, as it had in the past – if one is to believe the legend, immortalised here by Wenders, that German cinema came into being when a little girl who could not bear the fact that her uncle was leaving requested a full-size moving image to remember him by. The cinema was created, then, from an act of love...

In recreating the history of the birth of German cinema, Wenders skilfully mixes extracts from a lengthy interview with Lucie Hürtgen-Skladanowsky (the Truth) with a complex and protracted reconstruction (the False) of the invention of the Bioskop (the machine by which the Skladanowsky brothers managed to capture moving images) together with the programme of nine shorts (lasting roughly 15 minutes) presented to the public in Berlin's Wintergarten on 1 November 1885 – prior to the first Lumière screening in Paris, that is. The playful and paradoxical mixture of Reality and Fiction reaches its culmination when the little girl, who is the protagonist of the fictional part of the film, can be seen walking around on the set of Lucie's interview, flicking through photos and gazing with curiosity at the elderly lady recalling the past with great nostalgia. The short circuit between Reality and



Mykkätriologia (Silent Trilogy)

*Fiction could not be more pronounced. Giovanni Spagnoletti, Lontano o vicino, in Wim Wenders, edited by Stefano Francia di Celle, Torino Film Festival/Il Castoro, Turin-Milan 2007*

*Die Gebrüder Skladanowsky is a film about the beginnings of cinema and its German inventors: the Skladanowsky brothers from Berlin. Wim Wenders and a group of students from the Munich Film Academy shot the film in 1995 on the occasion of the 100th anniversary of film, using stylistic devices from silent cinema, including a hand-cranked camera from the 1920s producing 16 frames per second.*

*The film music by French composer Laurent Petitgand also pays homage to the silent film. The world premiere of the restored version in Bologna will create a special viewing and listening experience: Laurent Petitgand, who wrote the music for ten of Wenders' films, including Tokyo-Ga, Faraway, So Close! and The Salt of the Earth, will perform and accompany the screening live at Cinema Modernissimo – with electric piano, saxophone, harmonica, and guitar.*

## MYKKÄTRILOGIA (Silent Trilogy)

Finlandia, 2012-2023

Regia: Juho Kuosmanen

## Romu-Mattila ja kaunis nainen (2012)

■ T. int.: *Romu-Mattila and a Beautiful Woman*. Scen.: Juho Kuosmanen. F.: J-P Passi. M.: Juho Kuosmanen. Mus.: Laura Airola, Oona Airola, Miika Snåre. Int.: Seppo Mattila, Outi Airola, Sami Heinonen, Leo Käkelä, Matti Pellinen, Mia-Teresa Kyyrö

## Salaviinanpolttajat (2017)

■ T. int.: *The Moonshiners*. Scen.: Juho Kuosmanen. F.: J-P Passi. M.: Jussi Rautaniemi. Mus.: Ykspihlajan Kino-Orkesteri. Int.: Jaana Paananen, Juha Hurme, Tomi Alatalo, Jarkko Lahti, Aku-Petteri Pahkamäki

## Kaukainen planeetta (2023)

■ T. int.: *A Planet Far Away*. Scen.: Juho Kuosmanen. F.: J-P Passi, Arsen Sarkisants. M.: Jussi Rautaniemi. Scgf.: Kari Kankaanpää. Mus.: Ilkka Tolonen, Tuomas Asanti, Miika Snåre. Int.: Jaana Paananen, Aku-Petteri Pahkamäki, Tomi Alatalo, Mika Lätti, Amaia Orue-Etxebarria-Apellaniz,

Anna Airola ■ Prod.: Jussi Rantamäki,  
Emilia Haukka, Otto Kylmälä per Aamu  
Film Company

■ DCP. D.: 58'. Bn. Didascalie finlandesi con  
sottotitoli inglesi / Finnish intertitles with  
English subtitles ■ Da: Totem Films

L'origine di *Mykkättrilogia* risale all'inizio del secondo decennio degli anni Duemila, quando ho conosciuto Heikki Kossi, che si era trasferito a Kokkola. Volevo realizzare una performance cinematografica in cui tutti i suoni fossero creati dal vivo mentre il film veniva proiettato sullo schermo e luce e ombra interagivano tra loro.

Sono appassionato di rumori dal vivo, per me la loro creazione ha qualcosa di magico. Mi affascina vedere come oggetti diversi producano suoni meccanici che, insieme alle immagini, creano significati completamente nuovi. Penso che questo tipo di performance cinematografica si avvicini alla magia e alla giocosità che caratterizzavano le proiezioni dei film agli albori del cinema.

Il primo film, *Romu-Mattila ja kaunis nainen*, racconta la storia di Romu-Mattila, che vive con il suo cane e che, dopo aver perso il suo appartamento, decide di vendere il resto dei suoi beni e trasferirsi in Svezia. La storia si ispira alle vicissitudini di Seppo Mattila, che aveva dovuto combattere una dura battaglia con la città di Kokkola per il suo appartamento.

Nel 2016 Otto Kylmälä ha suggerito che il film di finzione finlandese *Salaviinanpolttajat*, da molto tempo perduto, potesse essere realizzato nello stesso modo. L'idea mi è piaciuta e la nuova versione è stata girata in breve tempo, così da essere proiettata nel 2017 in occasione del centenario dell'indipendenza della Finlandia e dei centodieci anni del cinema finlandese. E dato che c'erano già due film ho pensato di fare una trilogia. Il terzo e ultimo film, *Kaukainen planeetta*, è partito essenzialmente da due idee: volevo fare un'avventura spaziale, con scenografie e oggetti di scena di cartone, costruiti con mezzi amatoriali, e

nel ruolo della protagonista volevo Jaana Paananen, già nota per i muti precedenti. L'ultima parte della trilogia racconta della guardiana del faro Marlanda e di suo fratello minore Maximilian. È una storia sulla fine del mondo e sugli straordinari tentativi di sopravvivervi.

Juho Kuosmanen

### La musica in *Mykkättrilogia*

*Mykkättrilogia* di Juho Kuosmanen è una performance in cui la proiezione di tre cortometraggi muti è accompagnata da suoni, musica e rumori dal vivo. La musica è composta ed eseguita dalla Ykspihlajan Kino-orkesteri, il musicista è Heikki Kossi e l'artista del suono Pietu Korhonen. I film che compongono la trilogia, *Romu-Mattila ja kaunis nainen*, *Salaviinanpolttajat* e *Kaukainen planeetta*, sono cortometraggi indipendenti ma formano anche un insieme coerente. La musica è in gran parte scritta, ma comprende anche parti improvvisate. Il linguaggio musicale e lo stile sono influenzati da tradizioni musicali e colonne sonore finlandesi, americane e italiane. *Mykkättrilogia* è un omaggio al cinema muto e all'importante ruolo che in esso svolgeva la musica dal vivo.

*Mykkättrilogia got started in the early 2010s, when I got to know Heikki Kossi, who had previously moved to Kokkola. I wanted to make a cinematic performance in which all the sounds would be created live as the film was projected on the screen and the light and shadow would play together.*

*I was really into foley sounds and making them reminded me of magic. It was fascinating to see how different objects produced mechanical sounds, which, together with the image, formed completely new meanings. I thought that this kind of cinematic performance would be close to the magic and playfulness that film screenings had in the early days.*

*The first film, Romu-Mattila ja kaunis nainen, tells the story of Romu-Mattila, who lives with his dog, and who, after losing his apartment, decides to sell the*

*rest of his possessions and move to Sweden. The inspiration for the story was Seppo Mattila, who had a tough fight with the city of Kokkola over his apartment.*

*In 2016, Otto Kylmälä suggested that the long-lost first Finnish fiction film Salaviinanpolttajat could be realised in the same way. I liked the idea and the new version was made quickly so that it was ready to be screened when Finland celebrated its 100th anniversary and Finnish cinema celebrated its 110th anniversary in 2017. And as there were two films already, I felt this had to be made into a trilogy. The last part of the trilogy, Kaukainen planeetta, was inspired by two things above all others. I wanted to make a space adventure, which would have the set and props made of cardboard and other amateurish means, and to see Jaana Paananen, already known from the previous silent films, in the main role as the film's hero. The last part of the trilogy tells about the lighthouse keeper Marlanda and her little brother Maximilian. It's a story about the end of everything and extraordinary attempts to survive it.*

Juho Kuosmanen

### Music in *Mykkättrilogia*

*Juho Kuosmanen's Mykkättrilogia is a performance in which three short silent films are presented in such a way that all sounds, music and also foleys, are performed live. The composer and performer of the music is Ykspihlajan Kino-orkesteri, the foley artist in the performance is Heikki Kossi and sound artist is Pietu Korhonen. The parts of the trilogy, Romu-Mattila ja kaunis nainen, Salaviinanpolttajat and Kaukainen planeetta, are independent short films, but at the same time they form a coherent whole. The music in the films is mostly composed throughout, but it also includes improvisational parts. The musical language and style are influenced by Finnish, American and Italian film music and musical traditions. Mykkättrilogia is a tribute to silent film and its performance tradition, where live music plays an important role.*

Juho Kuosmanen

## OMAGGIO A / TRIBUTE TO ALEXANDER PAYNE

### MERLUSSE

Francia, 1935 Regia: Marcel Pagnol

■ T. it.: *Vacanze in collegio*. Scen.: Marcel Pagnol. F.: Albert Assouad, Roger Ledru. M.: Suzanne de Troeye. Mus.: Vincent Scotto. Int.: Henri Poupon (Blanchard detto Merlusse), André Pollack (il preside), Annie Toinon (Nathalie), Thommeray (il censore), Jean Castan (Galubert), Jacques (Villepontoux), d' Armans (Philippar), Robert Avierinos (Lupin), Fernand Bruno (Catusse), Robert Chaux (Godard). Prod.: Marcel Pagnol per Les Films Marcel Pagnol  
■ 35mm. D.: 72'. Versione francese / *In French* ■ Da: Mk2 per concessione di Compagnie méditerranéenne de films

Per il suo quinto film, Marcel Pagnol attinse al proprio racconto *L'Infâme truc* (pubblicato nella rivista "Fortunio" nel 1922) e lo realizzò negli spazi interni ed esterni del liceo Thiers di Marsiglia, dove aveva studiato da ragazzo. Non è l'unico elemento autobiografico: il personaggio dell'insegnante e sorvegliante Blanchard è arrivato da poco tempo nel liceo dopo ventiquattro anni di lavoro a Digne, Tolone, Montpellier e Aix, gli stessi luoghi dove Pagnol aveva insegnato inglese da giovane. I freddi ambienti dell'istituto diventano il teatro di una storia 'morale' sulla falsità delle apparenze e il valore della comprensione e del rispetto reciproci. A Natale, alcuni allievi sono costretti a rimanere nel liceo senza poter raggiungere le famiglie. Il preside e il censore decidono di affidare a Blanchard l'incarico di sorvegliarli in classe e nel dormitorio anche se sono consapevoli della sua impopolarità fra gli studenti. Blanchard, infatti, è detestato a causa della sua severità, della fisionomia sinistra (ha un occhio di vetro, conseguenza di una ferita di guerra) e dell'odore sgradevole che emana, un lezzo di pesce che gli è valso il soprannome di "Merlusse" (merluzzo). Ma i personaggi di Pagnol hanno



Merlusse

sempre un'umanità complessa: colpito dall'infelicità dei ragazzi, Merlusse, senza dire parola, acquista per loro dei doni a sorpresa. Gli allievi lo riabilitano e ricambiano la sua generosità. Pagnol mostra con finezza i dettagli comportamentali che diventano rivelatori della verità dei personaggi e coglie il sentimento di solidarietà che nasce dal dolore della solitudine (anche Merlusse, infatti, si sente escluso e abbandonato).

Produttore di se stesso, Pagnol effettuò le riprese, col sonoro in presa diretta, durante le vacanze di Natale del 1934, ma la qualità del suono non lo soddisfaceva, quindi lo girò una seconda volta nell'estate del 1935, poi lo distribuì in Francia abbinato a un altro suo film, *Cigalon*, anch'esso della durata di poco più di un'ora. Al film si è ispira-

to molto liberamente Alexander Payne per *The Holdovers*.

Roberto Chiesi

*For his fifth film, Marcel Pagnol turned to his own story L'infâme truc (published in "Fortunio" magazine in 1922) and shot both interiors and exteriors in Thiers school in Marseille, where he had studied as a boy. It is not the only autobiographical element: the character of the teacher and supervisor Blanchard has recently arrived in the school after 24 years working in Digne, Toulon, Montpellier and Aix, the same places where Pagnol had taught English as a young man. The chilly interiors of the school become the setting for a "moral" tale about how appearances can be deceptive and the importance of mutual*

understanding and respect. At Christmas time, several students are unable to return to their families and are forced to remain in the school. The headmaster assigns Blanchard the task of looking after them, both in class and in the dorms, even though he knows that he is unpopular amongst the students. In fact, Blanchard is detested because he is strict, looks sinister (a war injury left him with a glass eye) and has an unpleasant odour reminiscent of fish, which earns him the

nickname “Merlusse” (cod). However, Pagnol’s characters are always complex in their humanity: struck by their unhappiness, and without saying anything, “Merlusse” decides to surprise them with presents. The students re-evaluate him and repay his generosity. Pagnol carefully depicts their behaviour, gradually revealing their true nature and capturing the feelings of solidarity that arise out the pain of loneliness (Merlusse also feels excluded and abandoned).

Acting as his own producer, Pagnol shot the film, with direct sound, during the 1934 Christmas holidays, but he was dissatisfied with the quality of the soundtrack and so he reshot it in the summer of 1935, then distributed it in France together with another of his films, *Cigalon*, which also runs a little over an hour. It provided the basic inspiration for Alexander Payne’s *The Holdovers* (2023).

Roberto Chiesi

## OMAGGIO A / TRIBUTE TO ANDREJ ZVJAGINCEV

### LEVIAFAN

Russia, 2014 Regia: Andrej Zvjagincev

■ T. int.: *Leviathan*. Scen.: Oleg Negin, Andrej Zvjagincev. F.: Michail Kričman. M.: Anna Mass. Scgf.: Andrej Ponkratov. Mus.: Andrej Dergačëv, Philip Glass. Int.: Aleksej Serebrjakov (Kolja), Vladimir Vdovičenkov (Dimitrij), Roman Madjanov (Vadim), Elena Ljadova (Lilija), Anna Ukolova (Anžela), Sergej Pochodaev (Roman), Aleksej Rozin (Paša). Prod.: Sergej Mel’kumov, Aleksandr Rodnjanskij per Non-Stop Productions, A Company Russia ■ DCP. D.: 140’. Col. Versione russa con sottotitoli italiani / *In Russian with Italian subtitles* ■ Da: Academy Two

*Leviatan* è un dramma tragico, stringente nella sua serietà morale, caratterizzato da una severità e da una forza che si intensificano fino a raggiungere una terribile grandezza annientatrice. Zvjagincev combina una favola dell’Antico Testamento con qualcosa di simile a *Sacrificio* di Tarkovskij; il film ricorda anche *Fronte del porto* di Elia Kazan e *Tutti gli uomini del re*, il classico di Robert Rossen sulla corruzione del sistema politico. Kolja, meccanico, è proprietario di una casa modesta su un terreno ambito: un posto splendido sul Mare di Barents. Vadim, sindaco corrotto – nella magnifica interpretazione di Roman Madjanov, che ha qualcosa



Leviatan

di Boris El’cin – vuole quel terreno e ricorre a una procedura di espropriazione per pubblica utilità. [...]

*Leviatan* mostra un mondo governato da uomini ubriachi e depressi, annegati nella vodka e nella disperazione. Kolja si trova al centro della tempesta perfetta di un destino avverso: su di lui convergono avvocati scaltri, politici aggressivi e preti arroganti. Il titolo si riferisce al *Leviatano* di Hobbes, testo fondamentale sulla libertà e lo stato, ma anche alla balena. Un prete dall’aria dostoevskiana parla

a Kolja della necessità di sopportare le sue prove come Giobbe, sottomettendosi alla volontà di Dio, potente come la grande bestia del mare: “Puoi tu pescare il Leviatan con l’amo?” Ma Kolja è diventato non Giobbe, bensì la balena spiaggiata. Peter Bradshaw, “The Guardian”, 7 novembre 2014

Il difficile rapporto tra uomo e stato è da moltissimo tempo un tema ricorrente della vita in Russia. Ma se il mio film è ambientato in terra russa è solo



perché non sento alcuna parentela, alcun legame genetico con nient'altro. Tuttavia sono profondamente convinto che, a prescindere dalla società in cui viviamo, dalla più sviluppata alla più arcaica, un giorno ci troveremo tutti a dover scegliere tra due alternative: vivere come schiavi o vivere come uomini liberi. E se pensiamo ingenuamente che possa esistere un potere statale che ci liberi da quella scelta ci sbagliamo di grosso.

Nella vita di ogni uomo arriva un momento in cui deve confrontarsi con il sistema, con il 'mondo', e difendere il proprio senso della giustizia, il proprio senso del divino sulla Terra. Oggi è ancora possibile porre queste domande al pubblico e trovare nel nostro paese un eroe tragico, un 'figlio di Dio', un personaggio che è tragico da tempo immemorabile. Ed è proprio per questo che la mia patria non è ancora perduta per me, né per chi ha realizzato questo film.

Andrej Zvjagincev

*Leviafan is a tragic drama, compelling in its moral seriousness, with a severity and force that escalate into a terrible, annihilating sort of grandeur.*

*Zvyagintsev combines an Old Testament fable with something like Tarkovsky's Sacrifice; it also has something of Elia Kazan's On the Waterfront or Robert Rossen's municipal graft classic All the King's Men. Kolia is a car mechanic with a modest property on prime real estate: a beautiful spot on the Barents Sea, but a crooked mayor called Vadim – a wonderful performance from Roman Madyanov, looking something like Boris Yeltsin – wants this land, and hits Kolia with a compulsory purchase order...*

*Leviafan shows a world governed by drunken, depressed men: everyone is drowning in vodka and despair. Kolia is at the centre of a perfect storm of poisoned destiny, at the focal point of smart lawyers, aggressive politicians and arrogant priests. The title refers to Hobbes's Leviathan, the classic work about liberty and the state, and also the whale. A Dostoyevskian-looking priest speaks to Kolia about enduring his trials like Job, submitting to God's will, as mighty as the great beast of the sea: "Canst thou draw out Leviathan with a fish-hook?" Yet Kolia has become not Job, but the beached whale itself.*

Peter Bradshaw, "The Guardian",  
7 November 2014

*The arduous alliance between man and the state has been a theme of life in Russia for quite a long time. But if my film is rooted in the Russian land, it is only because I feel no kinship, no genetic link with anything else. Yet I am deeply convinced that, whatever society each and every one of us lives in, from the most developed to the most archaic, we will all be faced one day with the following alternative: either live as a slave or live as a free man. And if we naively think that there must be a kind of state power that can free us from that choice, we are seriously mistaken.*

*In the life of every man, there comes a time when one is faced with the system, with the "world", and must stand up for his sense of justice, his sense of God on Earth. It is still possible today to ask these questions to the audience and to find a tragic hero in our land, a "son of God", a character who has been tragic from time immemorial, and this is precisely the reason why my homeland isn't lost yet to me, or to those who have made this film.*

Andrej Zvyagintsev

## OMAGGIO A / TRIBUTE TO DAMIEN CHAZELLE

### BABYLON

USA, 2022 Regia: Damien Chazelle

■ Scen.: Damien Chazelle. F.: Linus Sandgren. M.: Tom Cross. Scgf.: Florencia Martin, Eric Sundahl. Mus.: Justin Hurwitz. Int.: Diego Calva (Manuel 'Manny' Torres), Margot Robbie (Nellie LaRoy), Brad Pitt (Jack Conrad), Jean Smart (Elinor St. John), Jovan Adepo (Sidney Palmer), Li Jun Li: (Lady Fay Zhu), Olivia Wilde (Ina Conrad), Tobey Maguire (James McKay), P.J. Byrne (Max), Olivia Hamilton (Ruth Adler), Spike Jonze (Otto Von Strassberger). Prod.: Olivia Hamilton, Marc Platt, Matthew Plouffe

per Paramount Pictures, Marc Platt Productions, Material Pictures, Organism Pictures, Wild Chickens Productions  
■ DCP. D.: 189'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / In English with Italian subtitles ■ Da: Eagle Pictures

Se vuoi raccontare una storia d'ampio respiro, una grande storia su Hollywood e le sue origini, devi includere gli alti e i bassi, il bello e il brutto. Perché, secondo me, ciò che rende Hollywood così affascinante è la coesistenza di questi due elementi, a volte persino nella stessa inquadratura. Insomma, limitarsi a condannare o

celebrare Hollywood significa, a mio parere, lasciarsi sfuggire una parte importante del quadro complessivo. Damien Chazelle, Intervista di Harper R. Oreck e Jaden S. Thompson, "The Harvard Crimson", 31 gennaio 2023

È quasi impossibile parlare di *Babylon* senza partire dal finale. Manny, dopo aver lasciato Hollywood tanti anni prima, decide di entrare in un cinema nel 1952 e vedere *Singin' in the Rain*. I tempi sono cambiati, i suoi vecchi amici e colleghi sono morti tragicamente, la bella vita è un ricordo

lontano. Ma la storia del cinema continua. All'improvviso, infatti, mentre il protagonista è seduto in sala, Damien Chazelle fa partire un vorticoso montaggio di immagini tratte da film di tutti i tempi (anche quelli che devono ancora arrivare): si va dalla cronofotografia di Eadweard Muybridge ad *Avatar*, dalle avanguardie storiche a *Matrix*. Tutto si trasforma, nulla si distrugge. Chi è che sogna? Una premonizione di Manny o il lucido coma di noi spettatori del Ventunesimo secolo?

Nelle tre ore precedenti, l'autore americano ha costruito un progetto paradossale di film *bigger than life*, come quelli che si facevano a Hollywood negli anni Venti, che parla (facendolo) di come quel cinema non potesse sopravvivere al suo titanismo. Un kolossal ad alto rischio industriale che parla di un'industria che collassa: ci vuole coraggio.

E oggi? Come è possibile girare *Babylon* nell'era delle piattaforme e dei blockbuster in digitale? Per Chazelle si tratta di non avere paura di niente: si raccontano (a rotta di collo) divismo, produzione, immaginario, droga, alcolismo, crimine, debiti, razzismo, jazz, sesso, patriarcato, capitalismo, marxismo, gender, generi, muto e sonoro, bianco e nero e colore, tutto in un solo contenitore. Non bastasse, è anche la storia straziante di un amore non corrisposto. Il messicano *whitewashed* non può davvero puntare al cuore della bellissima e incontrollabile Nelly perché è troppo bella per lui, o forse per le sue origini. Romance negato.

*Babylon* vive in qualche landa a metà strada tra Josef von Sternberg, *That's Entertainment* e *L'altra faccia del vento* di Orson Welles. E rivendica lo sperimentalismo americano di massa, arte dell'immagine che oggi si fatica a intravedere.

Roy Menarini

*If you're trying to tell a panoramic story, a big story about Hollywood and its origins, you kind of have to include*



Babylon

*both high and low, beautiful and ugly. Because I think [what] makes Hollywood so fascinating is that the two co-exist, sometimes even in the same frame. You know, to only condemn Hollywood, or only celebrate it, I think, is to miss a big part of the picture.*

*Damien Chazelle, Interview by Harper R. Oreck and Jaden S. Thompson, "The Harvard Crimson", 31 January 2023*

*It is almost impossible to talk about Babylon without talking about its finale. In 1952, after having left Hollywood years before, Manny visits a cinema to see Singin' in the Rain. Times have changed, old friends and colleagues have died tragically, and the high life is nothing but a distant memory. However, the story of cinema does not end. All of a sudden, as the hero sits in the theatre, Damien Chazelle launches us into a dazzling montage of images extracted from the entire history of cinema (even films yet to be made): from the chronophotography of Eadweard Muybridge to *Avatar*, from avant-garde works of early cinema to *The Matrix*. Everything is transformed, nothing is destroyed. But whose dream is this? Manny's premonition or a lucid coma for the 21st-century spectators?*

*Over the preceding three hours, the American director has constructed a*

*paradoxical project about "larger-than-life" movies – those of 1920s Hollywood – depicting (while imitating) how that sort of cinema was unable to survive its colossal nature. A high-risk mammoth production about the collapse of that self-same model: it takes some courage.*

*And today? How was it possible to shoot Babylon in this era of online streaming services and digital blockbusters? For Chazelle, it was about not being afraid of anything: his film recounts (at breakneck speed) stardom, production, innovation, drug abuse, alcoholism, crime, debt, racism, jazz, sex, patriarchy, capitalism, Marxism, gender, genres, silent and sound, black-and-white and colour, all in one vessel. As if that weren't enough, it is also the heartbreaking story of unrequited love. The "whitewashed" Mexican cannot hope to conquer the heart of the gorgeous but uncontrollable Nelly. Because she is too beautiful for him, or perhaps because of his origins. A love destined to be denied.*

*Babylon lives on some heath halfway between Josef von Sternberg, *That's Entertainment* and Orson Welles' *The Other Side of the Wind*. It lays claim to mainstream American experimentalism, the art of images, which today is becoming ever more difficult to see.*

Roy Menarini

# LA MACCHINA DEL TEMPO

*The Time Machine*





# IL SECOLO DEL CINEMA: 1904

*Century of Cinema: 1904*



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

Benvenuti a Bologna, alla fiera annuale delle immagini in movimento, e benvenuti alla sezione *1904*, la più nuova tra tutte le attrazioni che qui potrete trovare! Solo nove anni fa, gli ambulanti mostravano nelle fiere i primi spettacoli di fotografie animate. Chi mai vorrà vedere vecchi lungometraggi, quando avete a disposizione “l’illimitato divertimento” (Franz Kafka) del cinema giovane, con i suoi brevi film così pieni d’inventiva, slancio e bellezza?

Abbiamo selezionato più di cinquanta film e li abbiamo organizzati in cinque programmi, che danno rilievo a diversi aspetti. I due programmi *Un anno magnifico* e *Ultime notizie!* sono ricostruzioni approssimative di uno spettacolo cinematografico dell’epoca. I loro titoli – ripresi da riviste di spettacolo – e la loro struttura, che abbraccia un’ampia varietà di generi, ci ricordano la prossimità tra cinema e music-hall. Cineasti come Gaston Velle e Lewin Fitzhamon erano stati artisti del music-hall; fortunati numeri di varietà (*Cambrioleurs modernes*, *Danse apache*, *Métamorphose du papillon*) approdano su schermo, e i soli attori di cui oggi conosciamo il nome sono star del palcoscenico (Dranem, Louise Willy ed Henry Bender).

A causa della loro straordinaria qualità, molto spazio è riservato ai documentari. I film industriali mostrano, in immagini spettacolari, la Westinghouse Company di Pittsburgh, negli Stati Uniti, e le miniere di carbone a Shirebrook, in Inghilterra. Nel 1904 questo genere manifesta un cambio di passo estetico. Il contrasto tra le dure condizioni di lavoro nell’industria e nelle miniere, e l’ingannevole splendore delle inquadrature, genera un impatto disturbante.

Alcuni dei documentari sono già piuttosto lunghi – due produzioni Urban del 1904 superano i quaranta minuti –, e montati in modo elaborato; altri conservano la brevità di una veduta Lumière. Peraltro nel 1904 i Lumière abbandonavano la produzione di film, mentre lo stesso anno la Pathé Frères, ormai alle soglie dell’industrializzazione, produceva una *Sortie des employés de l’usine Pathé*. Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti sono i principali paesi produttori – altrove, il cinema è ancora affare di amatori e di gestori di cinematografi. Nella sua filmografia del cinema italiano, Aldo Bernardini elenca per il 1904 una ventina di *actualités* locali prodotte da Filoteo Alberini (Cinematografo Moderno, Roma) e Rodolfo Remondini (Sala Edison, Firenze).

Dove è stato possibile, abbiamo naturalmente scelto di mostrare copie 35mm, per avvicinarsi maggiormente alle condizioni di visione originali e per poter cambiare la velocità di proiezione in tempo reale.

Il nostro ringraziamento va a tutte le istituzioni e le persone che ci hanno aiutato in questa complicata impresa. Una speciale menzione per Hervé Pichard della Cinémathèque française, che ha stampato una nuova copia 35mm di *Bulles de savon*.

Il programma potrà subire occasionali variazioni.

Mariann Lewinsky e Karl Wratschko

*Welcome to the annual moving picture fair in Bologna, and welcome to the 1904 series, the latest attraction among all the amusements on show here! Only nine years ago, travelling showmen screened moving pictures at fairgrounds for the first time. Who wants to see old feature films if you can get young cinematography’s “boundless entertainment” (Franz Kafka) in varied short films, full of inventiveness, zest and beauty?*

*We have selected more than 50 films and organised them into five programmes, which emphasise different aspects. The two programmes A Fabulous Year and News! Latest News! are approximations of how films were screened at the time. Their titles – copied from actual variété revues – and their structure, encompassing a variety of genres, recall the proximity of the cinema to the music hall. Filmmakers such as Gaston Velle and Lewin Fitzhamon were former music-hall performers; successful variety acts (Cambrioleurs modernes, Danse apache, Métamorphose du papillon) appear on screen and famous stage stars are the only film performers we know by name (Dranem, Louise Willy or Henry Bender).*

*Lots of space is given to non-fiction films due to their outstanding quality. Industrial films show, in spectacular images, the Westinghouse Company of Pittsburgh, USA and the coal mines in Shirebrook, England. In 1904, this genre seemed to achieve an aesthetic breakthrough. The contrast between the tough working conditions in industry and mining at this time and the beguilingly beautiful shots create a disturbing impression.*

*Non-fiction films can now be quite long – two productions by Charles Urban are over 40 minutes long – and edited in a sophisticated way; others retain the brevity of a Lumière vue. Incidentally, the Lumière company gave up film production in 1904, while that same year Pathé Frères, on the brink of industrialisation, produced a *Sortie des employés de l’usine Pathé*. France, the UK and the USA are the leading production countries – elsewhere, filmmaking is still limited to amateurs and exhibitors. In his Italian filmography Aldo Bernardini lists for 1904 a score of local actualités produced by Filoteo Alberini (Cinematografo Moderno, Roma) and Rodolfo Remondini (Sala Edison, Florence).*

*Wherever possible, we have opted for 35mm prints, as a matter of course, to get closer to the original viewing conditions and to be able to change the projection speed in real time.*

*Our thanks go to all institutions and persons who have helped us in this complicated enterprise. A special mention is due to Hervé Pichard (La Cinémathèque française) for striking a new 35mm print of *Bulles de savon*.*

*Please note that there may be some minor variations to the published programme.*

Mariann Lewinsky and Karl Wratschko

## CAPITOLO 1: "UN ANNO MAGNIFICO" CHAPTER 1: "A FABULOUS YEAR"

Dal 1903 al 1911, l'annuale, scintillante spettacolo di rivista del Metropol-Theater fu l'evento più atteso della stagione berlinese. Nel 1904 il titolo esultava *Ein tolles Jahr!* (Un anno magnifico!), adattandosi perfettamente al nostro programma, una rivista di magnifici film del 1904. Per il cinema delle origini la varietà del programma era un concetto guida; la sua natura eccezionale risiede proprio nell'ampio spettro dell'impatto estetico ed emotivo che gli spettatori sperimentano guardando uno dopo l'altro, in ogni proiezione, dieci o più film di brevissima durata.

Coinvolti e commossi, partecipiamo alle vite di personaggi veri o fittizi; seguiamo rapiti l'irresistibile tempo comico dei clown; sussultiamo quando la mongolfiera diventa rossa e di colpo prende fuoco; e restiamo estasiati davanti alla visione sublime di navi all'orizzonte, o delle figure create dal ritmico oscillare di tanti ponpon. Quant'è divertente (e volgare) una cabina telefonica scambiata per toilette! (Nella sua estetica delle arti dello spettacolo, Abhinavagupta [950-1020] individua nove categorie di reazioni [*bhava*], basate su nove emozioni basilari [*rasa*]: Piacere, Riso, Dolore, Rabbia, Eroismo, Paura, Disgusto, Stupore e Serenità, utilissime per meglio capire il primo cinema).

Nella selezione e combinazione dei film, abbiamo tenuto conto di altre delizie offerte dal cinema del 1904, come i passaggi tra bianco e nero e colore, e il libero utilizzo dello spazio. Siamo orgogliosi di presentare un numero della rivista originale del Metropol: il comico Henry Bender nel ruolo di Baby Emil. La registrazione su disco del suo rauco vocione è andata perduta, ma abbiamo ritrovato il testo (di Julian Freund) e la musica (di Victor Holländer, padre del Friedrich Holländer di *L'angelo azzurro*): ora ci



Erreur de porte © Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

serve solo un cantante, con una voce roca e un po' in carne.

Mariann Lewinsky

*From 1903 to 1911, the glamorous annual revue at the Metropol-Theater was the highlight of Berlin's entertainment scene. In 1904 its title exulted Ein tolles Jahr! (A Fabulous Year!), which fits our programme perfectly – a revue of fantastic films from 1904. Early cinema adopted the variety programme concept and the exceptional quality of this cinema lies in the wide range of aesthetic impacts and emotional reactions spectators experience watching, one after the other, the ten or more short films in each screening.*

*Moved and touched, we empathise with real or fictional characters; with astonishment we follow the irresistible timing of clowns; we are shocked when the balloon turns red and burns all of a sudden, and are delighted by the sublime vision of ships on the horizon or patterns created by rhythmically swaying pom-*

*poms. How amusing (and gross) when the telephone booth is mistaken for the toilet! (In his aesthetics of performing arts Abhinavagupta [950-1020 C.E.] suggests nine categories of reactions [bhava], based on nine basic emotions [rasa]: Delight, Laughter, Sorrow, Anger, Heroism, Fear, Disgust, Wonder and Serenity, providing an excellent access to early cinema.)*

*In selecting and arranging the films, we paid attention to other special delights of 1904 cinema, such as switching between colour and black-and-white, and the diversity of spatial arrangements. We proudly present a number from the original Metropol revue: comedian Henry Bender as Baby Emil. The recording on disc of his husky voice is lost, but we have found the text (by Julian Freund) and music (by Victor Holländer, father of Friedrich Holländer, of The Blue Angel) and now only need a singer, stocky and hoarse.*

Mariann Lewinsky

## CAMBRIOLEURS MODERNES

Francia, 1904

■ Int.: Les Omers. Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 648) ■ 35mm. L.: 108 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives per concessione di Fondation Jérôme Seydoux -Pathé

## UN DRAME DANS LES AIRES

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

■ T. int.: *Drama in the Air*. Prod.: Pathé Frères (scène de plein air, n. 1106) ■ 35mm. L.: 60 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn e Col. (da un nitrato colorato a mano / *from a hand-coloured nitrate*) ■ Da: Filmarchiv Austria

## SPITHEAD NAVAL REVIEW

Regno Unito, 1904 (?)

■ 35mm. L.: 53 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn  
■ Da: BFI National Archive

## ERREUR DE PORTE

Francia, 1904

Regia: Ferdinand Zecca (?)

■ T. int.: *The Wrong Door*. Int.: Gaston Breteau. Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1076) ■ 35mm. L.: 40 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

## LES BULLES DE SAVON

Francia, 1904

■ Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1128) ■ 35mm. L.: 19 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn  
■ Da: La Cinémathèque française  
■ Restaurato nel 2024 da La Cinémathèque française presso il laboratorio Hiventy / *Restored in 2024 by La Cinémathèque française at the Hiventy laboratory*

## EMIL - !!

Germania, 1904

■ Int.: Henry Bender. Prod.: Messter's Projektion GmbH ■ 35mm. L.: 77 m. D.: 3'. Col. (da un nitrato colorato a mano / *from a hand-coloured nitrate*)  
■ Da: Bundesarchiv

## COMMISSIONER HIGGINS VISITS AHMEDABAD GIRLS' SCHOOL

Regno Unito, 1904

■ Prod.: Salvation Army ■ 35mm. L.: 42 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

## A MINER'S DAILY LIFE

Regno Unito, 1904

Regia: Robert W. Paul

■ T. alt.: *A Collier's Life*. Prod.: Paul's Animatograph Works ■ 35mm. L.: 115 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

## DÉVALISEURS NOCTURNES

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

■ T. int.: *Burglars at Work*. Scen.: Charles Pathé ■ Prod.: Pathé Frères (scènes comiques, n. 1048) ■ 35mm. L.: 54 m. D.: 3' a 16 f/s. Col. (da una copia nitrato imbibita / *from a tinted nitrate print*)  
■ Da: Filmoteca de Catalunya

## DÉTRESSE ET CHARITÉ

Francia, 1904 Regia: Georges Méliès

■ T. alt.: *L'Ange de Noël*. Int.: Rachel Gillet, Georges Méliès. Prod.: Star Film (n. 669-677) ■ 35mm. L.: 191 m. D.: 10' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection La Cinémathèque française)



Dévaliseurs nocturnes





La Métamorphose du papillon

### MATCH DE PRESTIDIGITATION

Francia, 1904 Regia: Georges Méliès

■ T. alt.: *A Wager Between Two Magicians / Jealous of Myself*. Int.: Georges Méliès.

Prod.: Star Film (nn. 542-544) ■ 35mm. L.: 28 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: Národní filmový archiv

### LES GRANDES EAUX DE VERSAILLES

Francia, 1904

■ Prod.: Pathé Frères (scène de plein air, n. 1131) ■ 35mm. L.: 38 m. D.: 2' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano / *from a hand-coloured nitrate*) ■ Da: EYE Filmmuseum

### LES DÉNICHEURS D'OISEAUX

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

■ T. alt.: *Los nidos / The Nest Robbers*. Prod.: Pathé Frères (scène de plein air, n. 1077) ■ 35mm. L.: 48 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

### LA MÉTAMORPHOSE DU PAPILLON

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

■ Prod.: Pathé Frères (scène à trucs, n. 1065) ■ 35mm. L.: 29 m. D.: 2' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano / *from a hand-coloured nitrate*) ■ Da: FPA Classics

## CAPITOLO 2 : LA LUCE DEL 1904 CHAPTER 2: THE LIGHT OF 1904

Il 1904 per il cinema è un anno lieve, il tempo d'un respiro tra l'impetuosa energia degli inizi e l'avvento d'una stagione più competitiva, dove il cinema si farà con precisi intenti. La produzione dell'anno scorre senza intralci, fatta di soggetti piacevoli che gli spettatori dei cinema ambulanti e music-hall accolgono con moderato interesse. Gli inseguimenti in esterni vengono ancora prodotti in gran quantità. A giudicare da quel che i film ci mostrano, i bambini inglesi giocavano negli acquitrini a bordo Tamigi e i contadini trasportavano il fieno come avevano sempre fatto, mentre la nobiltà cacciava i cervi a Exmoor, come anch'essa faceva da tempo immemore.

I bambini di Coney Island giocavano più o meno allo stesso modo, e un po' più lontano studentesse indiane si esibiscono in una danza coreografata in onore di visitatori della Salvation Army, organizzazione attiva sul campo della parità di genere. I *travelogues* non solo si fanno ancora ma diventano più lunghi, poiché i cineasti, soddisfatti dei propri risultati, si prendono il tempo necessario. Una sezione sopravvissuta della serie di scene londinesi, splendidamente riprese da Charles Urban, ci mostra il tranquillo scorrere della vita quotidiana della grande città, in un'estate dorata.

Bryony Dixon

*The year 1904 in film feels light; like a little breathing space between the fierce energy of the pioneer days and the coming of the more competitive environment of the purpose-built cinema. The production of films rolled on in a comfortable way, with pleasant subjects of moderate interest to patrons of the music halls and fairgrounds. Films about outdoor pursuits continued to be produced in great numbers. As viewed through the films, British babies played in the water meadows on the banks of the Thames while the farmers brought in the hay as they always had, while the gentry hunted deer in Exmoor as they had since time immemorial.*

*Babies in Coney Island played in much the same way and further afield Gujarati schoolgirls perform a choreographed dance for visitors from the Salvation Army, an organisation progressive about gender equality. Travellagues continued but became longer, as filmmakers, happy with their genre, took their time. A surviving section of Charles Urban's beautifully photographed series of London scenes shows the untroubled daily patterns of activity of the great city in a golden summer.*

Bryony Dixon

### [JULIUS NEUBRONNER ZAUBERT]

Germania, 1904

Regia: Julius Neubronner

■ F., Prod.: Julius Neubronner ■ DCP (da una copia 17.5mm / from a 17.5mm film print). D.: 1'. Bn ■ Da: DFF - Deutsches Filminstitut & Filmmuseum ■ Restaurato da DFF - Deutsches Filminstitut & Filmmuseum presso il laboratorio Omnimago, a partire da una copia negativa 17.5mm. Con il sostegno di Bundesbeauftragte für Kultur und Medien / Restored by DFF - Deutsches Filminstitut & Filmmuseum at Omnimago laboratory, from a 17.5mm negative print. With fundings provided by Bundesbeauftragte für Kultur und Medien

### [BILDER AUS TRIER]

Germania, [1902-1909]

Regia: Peter Marzen

■ F., Prod.: Peter Marzen ■ 35mm. L.: 133 m.  
D.: 7' a 16 f/s. Bn ■ Da: Bundesarchiv

### LIVING LONDON

Regno Unito, 1904

Regia: Charles Urban

■ Prod.: Charles Urban Trading Company  
■ 35mm. L.: 199 m (l. orig.: 730 m.). D.: 11'



Living London



Hunting the Red Deer, with the Devon and Somerset Staghounds

a 16 f/s. Bn ■ Da: National Film and Sound Archive of Australia (Corrick Collection #74)

### HUNTING THE RED DEER, WITH THE DEVON AND SOMERSET STAGHOUNDS

Regno Unito, 1904

Regia: Harold M. Lomas, Charles Urban



Children in the Surf, Coney Island

- Prod.: Charles Urban Trading Company
- 35mm. L.: 110 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn
- Da: FPA Classics

### COMMISSIONER HIGGINS VISITS AHMEDABAD GIRLS' SCHOOL

Regno Unito, 1904

- Prod.: Salvation Army ■ 35mm. L.: 42 m.
- D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

### A DAY IN THE HAYFIELDS

Regno Unito, 1904

Regia: Cecil M. Hepworth

- Prod.: Hepworth Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 60 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn
- Da: BFI National Archive

### CHILDREN IN THE SURF, CONEY ISLAND

Stati Uniti, 1904

Regia: Gottfried W. Bitzer

- F.: Gottfried W. Bitzer. Prod.: American Mutoscope and Biograph Company
- 35mm. D.: 4' a 16 f/s. Bn ■ Da: Library of Congress

## CAPITOLO 3: NOTIZIE! ULTIME NOTIZIE! CHAPTER 3: NEWS! LATEST NEWS!

La scaturigine e il punto di partenza di questo programma è il film inglese *Press Illustrated* di Lewin Fitzhamon, che presenta animazioni di illustrazioni di un giornale. Il nostro cinegiornale del 1904 parte dalla cronaca internazionale, con servizi sull'assassinio del ministro russo Pleve a San Pietroburgo (28 luglio 1904), sul varo della corazzata Regina Elena a La Spezia (19 giugno 1904) e sul terribile incendio in un teatro di Chicago (602 morti); tra gli eventi di rilievo in società e sulla scena, un matrimonio nell'alta nobiltà parigina (dove forse, per un attimo, vediamo Marcel Proust attraversare l'inquadratura), e l'ultimo successo del music-hall francese, *La Danse apache* (o *Cake-Walk Parisien*) di Mistinguett e Paulo; la cronaca nera riferisce d'un caso giudiziario seguito a uno sciopero e d'un sanguinoso duello (due vittime); il supplemento è dedicato alla Scottish National Antarctic Expedition.

Il catalogo Pathé afferma in modo inequivoco che "Évènements russo-japonais. Combat naval non è stata ripresa dal vero". Hughes Laurent, scenografo Pathé, ha lasciato un dettagliato resoconto di come le *actualités reconstituées* come *Évènements russo-japonais* e l'assassinio di Pleve vennero girate a Montreuil – per

la scenografia di quest'ultima, Laurent usò come riferimento un'illustrazione pubblicata nel "Petit journal illustré" (Hughes Laurent, *Le Décor du cinéma et les décorateurs*, "Bulletin de l'AFITEC", n. 16, 1957).

Dato interessante: nel catalogo Pathé del 1904, due titoli, *Long Live Russia!* (n. 1044) e *Long Live Japan!* (n. 1045), risultano disponibili su richiesta. Con buon senso commerciale, la Pathé dava ai clienti gestori di cinematografi la possibilità di manipolare le notizie in arrivo dal fronte russo-giapponese secondo l'orientamento politico del loro pubblico. La ricercatrice Morgan Corriou ci informa che le serie in questione erano molto popolari in Tunisia, e per anni vennero proiettate durante le celebrazioni di fine Ramadan. Per un paese occupato dalla Francia, la vittoria del Giappone su una potenza imperialista bianca assumeva un significato profondo.

Karl Wratschko e Mariann Lewinsky

*The matrix and starting point of this programme is the British film Press Illustrated by Lewin Fitzhamon, presenting animations of various images in a newspaper. Our cinematographic newspaper of 1904 starts with international*

*news reporting on the assassination of Russian minister Plehve in St Petersburg (28 July 1904), the launch of the Italian dreadnought Regina Elena in La Spezia (19 June 1904) and a terrible fire in a Chicago Theatre (602 deaths). Among the topical events of society and stage are a wedding among the high nobility of Paris (with Marcel Proust possibly walking briefly through the picture) and the latest French music-hall hit, La Danse apache (or Cake-Walk Parisien) created by Mistinguett and Paulo; the beat reporters have come up with a story about a court case after a strike and a gruesome duel (with two victims) and the supplement is dedicated to the Scottish National Antarctic Expedition.*

*The Pathé catalogue states unequivocally that "Évènements russo-japonais. Combat naval was not taken on the spot." Hughes Laurent, scenographer at Pathé, has left a detailed account about how actualités reconstituées such as Évènements russo-japonais and the assassination of Plehve were shot in Montreuil – for the scenery of the latter he used as a template an illustration published in the "Petit journal illustré" (Hughes Laurent, *Le Décor du cinéma et les décorateurs*, "Bulletin de l'AFITEC", No. 16, 1957).*

# COMBAT NAVAL RUSSO-JAPONAIS



© Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

*One interesting observation: in the 1904 Pathé catalogue, a title Long Live Russia! (no. 1044) and another Long Live Japan! (no. 1045) are available to order. Wise Pathé gave cinema operators the possibility to bias the news about the Russo-Japanese War according to the political orientation of their audience. From researcher Morgan Corriou we learn that the series was extremely popular in Tunisia, and for years screened during the celebrations at the end of the Ramadan. The victory of Japan over a white imperialist power had a deep meaning in a country occupied by France.*

*Karl Wratschko and Mariann Lewinsky*

## PRESS ILLUSTRATED

Regno Unito, 1904  
Regia: Lewin Fitzhamon

■ T. alt.: *The Press - Illustrated*. Prod.: Hepworth Manufacturing Company ■ 35mm. L.: 55 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

## ASSASSINAT DU MINISTRE PLEHVE

Francia, 1904 Regia: Lucien Nonguet

■ Prod.: Pathé Frères (scène d'actualités, n. 1111) ■ 35mm. L.: 26 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

## [LANCEMENT DU CUIRASSÉ REGINA ELENA]

Francia, 1904 Regia: Filoteo Alberini

■ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn  
■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

## INCENDIE DU THÉÂTRE IROQUOIS À CHICAGO

Francia, 1904 Regia: Lucien Nonguet

■ Prod.: Pathé Frères (scène d'actualités, n. 1046) ■ 35mm. L.: 52 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn e Col. (da una copia nitrato imbibita / *from a tinted nitrate print*) ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

## A WIFE'S REVENGE

Regno Unito, 1904

■ T. alt: *The Gambler's End*. Prod.: Cricks and Sharp ■ 35mm. L.: 75 m. D.: 4' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

---

## [MARIAGE D'ARMAND DE GUICHE ET ÉLAINE GREFFULHE, ÉGLISE DE LA MADELEINE, 14.11.1904]

Francia, 1904

■ 35mm. L.: 34 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn  
■ Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

---

## DANSE DES APACHES

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

■ Int.: Les Dahlias de la Scala de Paris.  
Prod.: Pathé Frères (scène de danse, n. 1071) ■ 35mm. L.: 38 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn  
■ Da: Gaumont Pathé Archives

---

## LA GRÈVE

Francia, 1904 Regia: Ferdinand Zecca

■ Prod.: Pathé Frères (scène dramatique en 5 tableaux, n. 1096: 1. *Refus d'arbitrage*; 2. *Meurtrière du patron*; 3. *L'Arrestation de la coupable*; 4. *Acquittée*; 5. *Le Futur*)  
■ 35mm. L.: 83 m (l. orig.: 135 m). D.: 5' a 16 f/s. Bn ■ Da: Cinémathèque royale de Belgique

---

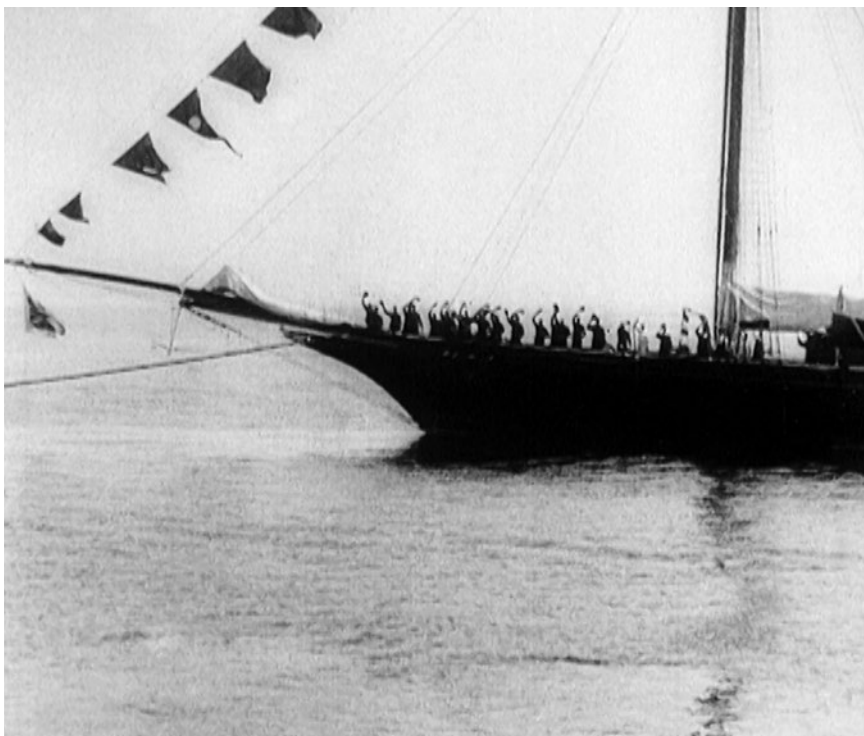
## SCOTTISH ANTARCTIC EXPEDITION

Regno Unito, 1902-1904

■ F.: William Speirs Bruce, Gilbert Kerr (?)  
■ DCP. D.: 6'. Bn ■ Da: National Library of Scotland



La Grève



Scottish Antarctic Expedition

## ÈVÈNEMENTS RUSSO- JAPONAIS. ÉPISODE DE YAN-TAÏ

Francia, 1904 Regia: Lucien Nonguet

- Prod.: Pathé Frères (scène d'actualités, n. 1146) ■ 35mm. L.: 64 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn
- Da: FPA Classics

## ÈVÈNEMENTS RUSSO- JAPONAIS. COMBAT NAVAL

Francia, 1904 Regia: Lucien Nonguet

- Prod.: Pathé Frères (scène d'actualités, n. 1043) ■ 35mm. L.: 55 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn
- Da: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée

## JAPONAISERIES

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

- Prod.: Pathé Frères (scène à trucs, n. 1055) ■ 35mm. L.: 56 m. D.: 3' a 16 f/s. Col. (da un nitrato colorato a mano / from a hand-coloured nitrate) ■ Da: BFI National Archive

## CAPITOLO 4: VICINO/LONTANO, SIMILE/DIFFERENTE CHAPTER 4: FAR/NEAR, SIMILAR/DIFFERENT

Questo programma nasce con l'intento sperimentale di far valutare al pubblico similarità e differenze. Primo: esistono quattro copie sopravvissute di *Excursion en Italie*, un Grand Tour cinematografico in dodici *tableaux* che illustra le principali attrazioni turistiche da Genova a Roma, via Venezia e Vesuvio. Tutte diverse l'una dall'altra e tutte diverse dalla versione originale, presentata a Parigi nel maggio 1904. Nella copia della Cineteca di Bologna mancano l'inizio (*En rade de Gène*, 12 metri – la sola scena perduta del film) e la fine. Impossibile stabilire se queste parti sono state intenzionalmente tagliate o sono andate perdute, cosa che capita spesso con la testa e la coda dei film. Responsabile dei brevi *Pont des soupirs* e di *Rome moderne et antique* è invece certamente la produzione Pathé Frères; nel loro catalogo 1905, sei segmenti di *Excursion en Italie* appaiono come film separati. La versione australiana include un altro film, *La Fête des gondoles à Venise* (Eclipse 1906-1907), quasi certamente inserito dall'imprenditore ambulante Corrick.

Secondo: in opposizione a questi travelogues, con il loro passo rilassato e lo sguardo contemplativo su paesaggi naturali e urbani, mostriamo altri quattro brevissimi film. Facce in primissimo piano e stupefacenti trasformazioni catturano imperiose l'attenzione dello spettatore; una spogliarellista ci fa addirittura l'occhiolino mentre solleva la pulce che ha appena acciappato per farcela vedere meglio.

Terzo: come finale, un'altra Venezia, non le cartoline per turisti in poltrona dell'operatrice francese Camille Legrand, ma le immagini nelle quali il veneziano Giancarlo Stucky riprese la gente e i luoghi della sua città natale con la primissima cinepresa amatoriale, la Gaumont-Demenjé Chrono de Poche del 1900. I circa 70 film in 15mm del suo fondo, tutti senza data, sono stati restaurati nel 2018-2020; in questa sezione ne mostreremo cinque.

Mariann Lewinsky

*This programme is arranged for experimental purposes, enabling the audience to compare similarities and differences. First, there are four surviving prints of Excursion en Italie, a cinematic Grand Tour in 12 tableaux presenting tourist highlights from Genoa, via Venice and Vesuvius, to Rome. All different and none like the original version that premiered in Paris in May 1904. The copy from Cineteca di Bologna lacks the beginning (En rade de Gène, 12 m – the only lost scene of the film) and the end. It is impossible to say whether these parts were intentionally cut or if they went lost, which happens easily with film beginnings and endings. For the short Pont des soupirs and Rome moderne et antique from the Filmoteca de Catalunya, the producer Pathé Frères is responsible; in its 1905 catalogue six segments of Excursion en Italie appear as separate films. The Australian version includes another film, La Fête des gondoles à Venise (Eclipse 1906-1907); it was al-*

*most certainly inserted by the exhibitor Corrick, an itinerant showman.*

*Second, as a contrast to these travelogues with their measured pace and contemplative gaze at distant landscapes and cityscapes, four very short films are presented. Close-up faces and surprising changes irresistibly capture the audience's attention, and the stripper even winks at us and holds up the flea she caught so that we can see it better.*

*Third, as a finale, a different Venice, not postcards for armchair tourists by French professional Camille Legrand, but what Venetian Giancarlo Stucky captured when he filmed the people and places of his hometown with the very first amateur camera, the Gaumont-Demenjé Chrono de Poche, bought in 1900. The approximately 70 undated 15mm films from his estate were restored in 2018-2020; here five of them will be screened.*

Mariann Lewinsky

## LA PUCE

Francia, 1904

- Int.: Louise Willy. Prod.: Pathé Frères (Scène grivoise d'un caractère piquant, n. 1061) ■ 35mm. L.: 20 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn
- Da: Cineteca di Bologna

## EXCURSION EN ITALIE

Francia, 1904 Regia: Camille Legrand

- Prod.: Pathé Frères (scène de plein air en 12 tableaux, n. 1061: 2. Venise



Le Pont des soupirs



Rome antique et moderne

*en gondole*; 3. *Place St Marc*; 5. *Pont des soupirs*; 6. *De Naples au Vésuve*; 7. *En tramway*; 8. *Le Chemin de fer à crémaillère*; 9. *Le Vésuve de loin*; 10. *Au bord du cratère*. 11. *La Descente en chaise à porteurs* ■ 35mm. L.: 150 m. (l. orig.: 240 m). D.: 8' a 16 f/s. Col. (da una copia nitrato imbibita / from a tinted nitrate print). Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna

## LE MITRON

Francia, 1904

■ T. alt.: *Baker*. Int.: Dranem [Charles Armand Ménard]. Prod.: Pathé Frères



La Fête des gondoles à Venise

(scène comique, n. 1062) ■ 35mm. L.: 18 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: BFI National Archive

## ROME ANTIQUE ET MODERNE

Francia, 1904 Regia: Camille Legrand

■ T. alt.: *Roma moderna y antigua*. Prod.: Pathé Frères (scène de pein air, n. 1166, riedizione del 1905 di *Excursion en Italie*, n. 1061 - 12. *Rome moderne et antique*) ■ 35mm. L.: 50 m. (l. orig.: 70 m) D.: 3' a 16 f/s. Col. (da una copia nitrato imbibita / from a tinted nitrate print). Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: Filmoteca de Catalunya

## LE PONT DES SOUPIRS

Francia, 1904 Regia: Camille Legrand

■ T. alt.: *El puente de los suspiros*. Prod.: Pathé Frères (scène de pein air n. 1164; riedizione del 1905 di *Excursion en Italie*, n. 1061 - 5. *Pont des soupirs*) ■ 35mm. L.: 25 m. D.: 1' a 16 f/s. Col. (da una copia nitrato imbibita / from a tinted nitrate print). Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: Filmoteca de Catalunya

## ENTR'ACTE

Francia, 1904

■ Prod.: Pathé Frères (titres annonce, n. 1036 ) ■ 35mm. L.:11 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

## EXCURSION EN ITALIE

Francia, 1904 Regia: Camille Legrand

■ T. alt.: *Excursion in Italy*. Prod.: Pathé Frères (scène de plein air n. 1061: 2. *Venise en gondole* (\*); 3. *Place Saint-Marc*; 12. *Rome moderne et antique*; 7. *En tramway*; 8. *Le Chemin de fer à crémaillère*; 9. *Le Vésuve de loin*; 10. *Au bord du cratère*; 11. *La Descente en chaise à porteurs*. ■ 35mm. L.: 210 m (l. orig.: 240 m). D.: 11' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: National Film and Sound Archive of Australia (Corrick Collection #114) (\* *La Fête des gondoles à Venise*, Prod.: Eclipse, 1906-1907)

## LES BULLES DE SAVON

Francia, 1904

■ Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 1128) ■ 35mm. L.: 19 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: La Cinémathèque française ■ Restaurato nel 2024 da La Cinémathèque française presso il laboratorio Hiventy / Restored in 2024 by La Cinémathèque française at Hiventy laboratory



Entr'acte

## [VENEZIA. RIPRESE DI CHRONO DE POCHE]

Italia, 1900-[1910]

■ F.: Giancarlo Stucky ■ DCP. D.: 3'.  
Bn e Col. ■ Da: Fondo Stucky per  
gentile concessione degli eredi di Alvisè  
Chiggiato ■ Restaurato in 4K nel 2020  
da Cineteca di Bologna presso il  
laboratorio L'Immagine Ritrovata,  
a partire dai negativi originali 15mm  
conservati da Rosanna Chiggiato /  
*Restored in 4K in 2020 by Cineteca  
di Bologna at L'Immagine Ritrovata  
laboratory, from original 15mm prints  
held by Rosanna Chiggiato*

## CAPITOLO 5: I GESUITI + L'ELETTRICITÀ = IMAGE FILMS CHAPTER 5: JESUITS + ELECTRICITY = IMAGE FILMS

Chi faceva film nel 1904? Naturalmente le grandi case di produzione come Pathé, Urban o American Mutoscope & Biograph, ma anche molti ambulanti come Philipp Leilich o Peter Marzen, che di fiera in fiera programmano le loro riprese locali come attrazioni straordinarie, e *last but not least* i cineasti dilettanti, come Julius Neubronner e Giancarlo Stucky. Chi altri? I gesuiti.

Dal settembre 1903 all'aprile 1904, Alfred Mulsant S.J. e Célestin Chevalier S.J. filmarono e fotografarono in Egitto, Palestina e Libano i luoghi e le genti della Bibbia. Circa 90 minuti del loro materiale su negativo è stato scoperto e conservato da Eric Lange. E che scoperta! (Dettagli e fonti della ricerca su [grimh.org](http://grimh.org), il sito di Jean-Claude Séguin). I due padri gesuiti prepararono cinque conferenze, alternando riprese e immagini fisse, e nel marzo del 1906 Mulsant annota che nei diciotto mesi precedenti le avevano presentate in 250 occasioni nelle più diverse sedi – club di fotografia, società geografiche, monasteri e Folies-Bergères (di Lione).

Le conferenze-proiezioni sarebbero poi proseguite in Francia, Italia e Belgio, col duplice intento del proselitismo e della raccolta fondi (per il collegio gesuita di St. Joseph a Beirut). E qualche volta solo per il piacere dello spettatore: il 2 giugno 1907 Padre Chevalier proiettò 'vedute cinematografiche del viaggio da Beirut a Nazareth' a Roma, per il Papa, in occasione del compleanno del Santo Padre. (Cosa che ci ricorda un altro gesuita, Joseph Joye, che dal 1902 proiettava regolarmente film a Basilea, per rendere più attraente l'educazione religiosa ma certo anche per piacere, non ultimo il suo).

Un diverso esempio di *image films* e di particolari luoghi di proiezione sono i *Westinghouse Works 1904*. La grande compagnia elettrica Westinghouse commissionò alla Biograph queste spettacolari immagini industriali, riprese nei loro stabilimenti. Furono proiettate in anteprima per gli impiegati dell'azienda alla Carnegie Hall di Pittsburgh; e successivamente al Westinghouse Auditorium della

Mostra Mercato della Louisiana, che si teneva a St Louis.

Mariann Lewinsky

*Who made films in 1904? Of course, big production companies such as Pathé, Urban or American Mutoscope & Biograph but also many travelling showmen such as Philipp Leilich or Peter Marzen who locally screened their own local films as special attractions, and last but not least amateurs, such as Julius Neubronner and Giancarlo Stucky. Who else? Jesuits.*

*From September 1903 to April 1904, Alfred Mulsant S.J. and Célestin Chevalier S.J., filmed and photographed in Egypt, Palestine and Lebanon the locations and populations of the Bible. Some 90 minutes of their negative material were discovered and preserved by Eric Lange. And what a discovery! (For research details and sources see the website of Jean-Claude Séguin, [grimh.org](http://grimh.org).) The two Fathers created five lectures, alternating films and slides, and in March 1906 Mulsant reports that they held in the past 18 months 250 lectures in*



every kind of venue – photo clubs, geographic societies, monasteries and the Folie-Bergères (in Lyon). Many more lecture-screenings in France, Belgium and Italy followed, serving the dual purpose of mission and fundraising (for the Jesuit college St. Joseph in Beyrouth). And occasionally for pleasure: on 2 June 1907 Father Chevalier screened “cinematographic views on the voyage from Beyrouth to Nazareth” in Rome for the Pope, on the occasion of the Holy Father’s birthday. (This reminds us of another Jesuit, Joseph Joye, who since 1902 regularly screened films in Basel, to make religious education more attractive but clearly also for pleasure, not least his own.)

A different example of image-films and special screening venues is the Westinghouse Works 1904. The great Westinghouse Electric Corporation commissioned Biograph to film these spectacular industrial images in their manufacturing plants. They were screened to the employees of the enterprise in the Carnegie Hall in Pittsburgh, before the films moved on to screenings in the Westinghouse Auditorium of the Louisiana Purchase Exposition held in St Louis.

Mariann Lewinsky

## [CARNEVALE A MILANO]

Svizzera, 1904

[Prod.: Cinematograph Leilich] ■ 35mm.  
L.: 30 m. D.: 2' a 16 f/s. Col. (da una copia nitrato colorata a mano / from hand-coloured nitrate print) ■ Da: Cineteca di Bologna

## LIBANO - PALESTINA - EGITTO Film selezionati 1903-1904 LEBANON - PALESTINE - EGYPT Selected films 1903-1904

■ dalla proiezione-conferenza /  
from the projection-lecture

**Vers les cèdres du Liban:**

Afka et la source du Nahr Ibrahim  
(neg. nn. 63-64)

■ dalle proiezioni-conferenze /  
from the projection-lectures



Coil Winding Section E

### Au pays de l'enfance du Christ / La Vierge et son fils:

Judith (neg. n. 173), Noël des Anges (neg. n. 123), Fontaine à Bethléem (neg. n. 92), Vallée de Cedron (neg. n. 76), Baydar Nazareth (neg. n. 105), Café Bédouin (neg. n. 131), Repas de la Sainte Famille (neg. n. 41)

■ dalle proiezioni-conferenze /  
from the projection-lectures

### Les Hébreux d'autrefois et les fellahs d'aujourd'hui / Le Caire pittoresque:

Femmes puisant de l'eau au Nil (neg. n. 10), Manoeuvre de dahabiya (neg. n. 44), Chadouf monté (neg. nn. 47-48), Karnak. Travail d'ouvriers et d'enfants (neg. nn. 57-58), Balançoire à grelot (neg. n. 39)

■ F.: Alfred Mulsant S.J., Célestin Chevalier S.J. ■ DCP. D.: 18'. Bn ■ Da: FPA Classics

■ Restaurati da Eric Lange a partire dai negativi originali / Restored by Eric Lange from the original negatives

## ELECTRIC SHOCK

Regno Unito, 1904 Regia: Alf Collins

■ T. alt.: *The Electric Bell*. F.: Herbert Blaché. Prod.: Gaumont Company

■ 35mm. L.: 35 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn

■ Da: BFI National Archive

## PANORAMIC VIEW AISLE B

USA, 1904

Regia: Gottfried W. Bitzer

■ F.: Gottfried W. Bitzer. Prod.: American Mutoscope and Biograph ■ 35mm. L.: 43 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: Library of Congress

## WELDING THE BIG RING

USA, 1904

Regia: Gottfried W. Bitzer

■ F.: Gottfried W. Bitzer. Prod.: American Mutoscope and Biograph ■ 35mm. L.: 107 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn ■ Da: Library of Congress

## COIL WINDING SECTION E

USA, 1904

Regia: Gottfried W. Bitzer

■ F.: G.W. Bitzer. Prod.: American Mutoscope and Biograph ■ 35mm. L.: 40 m. D.: 2' a 16 f/s. Bn ■ Da: Library of Congress

## STEAM WHISTLE, WESTINGHOUSE WORKS

USA, 1904

Regia: Gottfried W. Bitzer

■ F.: Gottfried W. Bitzer. Prod.: American Mutoscope and Biograph ■ 35mm. L.: 12 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: Library of Congress

## GIRLS TAKING TIME CHECKS, WESTINGHOUSE WORKS

USA, 1904

Regia: Gottfried W. Bitzer

■ F.: Gottfried W. Bitzer. Prod.: American Mutoscope and Biograph ■ 35mm. L.: 46 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: Library of Congress

## CHRONOPHOTOGRAPHIE DES PHÉNOMÈNES DE TRÈS COURT DURÉE

Francia, 1904 Regia: Lucien Bull

■ Prod.: Institut Marey ■ 35mm. L.: 25 m. D.: 1' a 16 f/s. Bn ■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée (Collection Collège de France)

## DÉVELOPPEMENT DES ANNEAUX DE LIESEGANG

Francia, 1904 (?) Regia: Lucien Bull

■ Prod.: Institut Marey ■ 35mm. L.: 22 m (estratto da una copia di 74 m / *extract from a 74 m print*). D.: 4' a 16 f/s. Bn

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

## BONUS: DOVE I BOLOGNESI VEDEVANO I FILM EXTRA: WHERE THE BOLOGNESI WENT TO SEE FILMS

Nel 1904 Bologna aveva ancora un porto fluviale, e in via Riva di Reno le donne lavavano i panni nel fiume Reno. Ma grandi cambiamenti erano in arrivo. L'illuminazione di Piazza Maggiore inaugurò l'era dell'elettricità. Non c'è da stupirsi se Guglielmo Cattaneo chiamò Sala Marconi il piccolo cinema aperto nel novembre 1904 al 29 di via Rizzoli (la sala chiuse dopo pochi mesi); da non confondersi con il Palazzo Marconi di via San Vitale 28, dove, verso la fine del 1904, un ampio pubblico poté godersi una serata di esperimenti scientifici, lastre di microscopio e "proiezioni animate comiche", ovvero film.

Ma ancora più importanti, per i bolognesi dei primi anni del secolo, furono gli impresari ambulanti Leilich, Kullmann e Böcher, che ogni anno scendevano dalla Germania e dalla Svizzera con i loro sgargianti tendoni per svernare in Italia. Nell'inverno 1903-1904, Böcher rimase quattro mesi in Piazza VIII agosto, e nell'autunno del 1904 organizzò regolarmente proiezioni nell'atrio dell'Arena del Sole. Il nostro programma combina *Cambrioleurs modernes* e *Un coup d'œil par étage* - presentati nel 1904 da Böcher - con *Excursion en Italie* e *Le Voyage à travers l'impossible*, film del



1904 proiettati l'anno successivo al Teatro del Corso.

Abbiamo fatto scivolar dentro di contrabbando le *Danses plastiques* di Gaston Velle, da un programma proiettato a Fano, mentre *Mondaine au bain* prende il posto d'una simile (non rintracciata) *scène grivoise*. Altri quattro film, che siamo certi vennero proiettati a Bologna, vengono mostrati in

questo Cinema Ritrovato: *Dramma nell'aria* (*Un drame dans les airs*, Gaston Velle), *Metamorfosi di una farfalla* (*La Métamorphose du papillon*, Gaston Velle), *Battaglia navale russo-giapponese* (*Évènements Russo-Japonais. Combat naval*, Lucien Nonguet) e *La grande caccia al cervo* (*Hunting the Red Deer*, H.M. Lomas, Charles Urban).

Mariann Lewinsky



Le Voyage à travers l'impossible

In 1904, Bologna still had a river with banks, and in Riva di Reno women used to wash their laundry. Great changes were underway. The illumination of Piazza Maggiore ushered in the age of electricity. No wonder Guglielmo Cattaneo named the small cinema he opened in November 1904 in Via Rizzoli 29, the Sala Marconi. Closed down only after a few months, it is not to be confused with Palazzo Marconi in Via San Vitale 28, where in late 1904 a large audience enjoyed an evening of scientific experiments, microscopic slides and comic "animated projections", eg. films.

But more important for the citizens of Bologna in the early years of the last century were the travelling showmen Leilich, Kullman and Böcher from Germany and Switzerland who every year took their lavishly decorated fairground tents south

to spend the cold season in Italy. In the winter of 1903-1904, Böcher remained for four months on Piazza VIII agosto, and in the autumn of 1904, he organised continuous screenings in the atrium of the Arena del Sole. Our programme combines Cambrioleurs modernes and Un coup d'œil par étage – presented in 1904 by Böcher – with Excursion in Italie and Le Voyage à travers l'impossible, 1904 films screened in the Teatro del Corso in 1905. Danses plastiques by Gaston Velle has been smuggled in from a programme screened in Fano, while Mondaine au bain replaces a similar (untraced) scène grivoise. Four more films we know for certain were seen in Bologna at the time are screened during Il Cinema Ritrovato 2024: Dramma nell'aria (Un drame dans les airs, Gaston Velle), Metamorfosi di una farfalla (La Métamorphose

du papillon, Gaston Velle), Battaglia navale russo-giapponese (Évènements Russo-Japonais. Combat naval, Lucien Nonguet) and La grande caccia al cervo (Hunting the Red Deer, H.M. Lomas, Charles Urban).

Mariann Lewinsky

## EXCURSION EN ITALIE

Francia, 1904 Regia: Camille Legrand

■ T. alt.: Excursion in Italy. Prod.: Pathé Frères (scène de plein air n. 1061: 2. Venise en gondole (\*); 3. Place Saint-Marc; 12. Rome moderne et antique; 7. En tramway; 8. Le Chemin de fer à crémaillère; 9. Le Vésuve de loin; 10. Au bord du cratère; 11. La Descente en chaise à porteurs. ■ 35mm. L.: 210 m (l. orig.: 240 m). D.: 11' a 16 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles



■ Da: National Film and Sound Archive of Australia (Corrick Collection #114) (\* *La Fête des gondoles à Venise*, Prod.: Eclipse, 1906-1907)

## MONDAINE AU BAIN

Francia, 1904

■ Prod.: Pathé Frères (scène grivoise, n. 1095) ■ 35mm. L.: 34 m. D.: 2' a 16 f/s.  
Bn ■ Da: Cineteca di Bologna

## CAMBRIOLEURS MODERNES

Francia, 1904

■ Int.: Les Omers. Prod.: Pathé Frères (scène comique, n. 648) ■ 35mm.

L.: 108 m. D.: 6' a 16 f/s. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives per concessione di Fondazione Jérôme Seydoux-Pathé

## UN COUP D'ŒIL PAR ÉTAGE

Francia, 1904

■ Prod.: Pathé Frères (scène dramatique, n. 1130) ■ 35mm. L.: 101 m. D.: 6' a 16 f/s.  
Bn ■ Da: Cineteca di Bologna

## LE VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE

Francia, 1904 Regia: Georges Méliès

■ Sog.: dalla pièce omonima (1882) di Adolphe d'Ennery e Jules Verne. Int.:

Georges Méliès, Fernande Albany, Jehanne d'Alcy, May de Lavergne. Prod.: Star Film (n. 641-659) ■ 35mm. L.: 374 m. D.: 20' 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 Les Amis de Georges Méliès)

## DANSES PLASTIQUES

Francia, 1904 Regia: Gaston Velle

■ Int.: Les Dahlias de la Scala de Paris. Prod.: Pathé Frères (scène de danse, n. 1079) ■ 35mm. L.: 37 m. D.: 2' a 16 f/s.  
Bn ■ Da: Cineteca di Bologna

# CENTO ANNI FA: 1924

*A Hundred Years Ago: 1924*



Programma a cura di / Programme curated by **Oliver Hanley**  
Note di / Notes by **Nicholas Baer, Peter Bagrov, Lorena Bordigoni, Lenny Borger, Paolo Caneppele, Rossella Catanese, Daniela Currò, Bryony Dixon, Natascha Drubek, Oliver Hanley, Steven K. Hill, Pamela Hutchinson, J.B. Kaufman, Ehsan Khoshbakht, Günter Krenn, Márton Kurutz, Luis Felipe Labakí, Steve Massa, Kate Saccone, Élodie Tamayo, Michael Wedel, Jon Wengström, Konstantin Wiesinger, Maria Wyke**

Mariann Lewinsky ha giustamente definito la sezione *Cento anni fa* “un’agenzia di viaggi che organizza escursioni nel passato”. Quali sono quindi le principali ‘attrazioni’ che i partecipanti al festival potranno ammirare durante la visita guidata all’anno 1924?

Il 1924 segna la fine dell’età dell’oro del cinema muto svedese con l’uscita di *Gösta Berlings saga*, che presentiamo come si conviene in un nuovo restauro digitale. Dopo questo film, l’ultimo da lui realizzato in Svezia, Mauritz Stiller raggiunse il connazionale Victor Sjöström negli studios della neonata MGM a Hollywood. Con il secondo lungometraggio americano di Sjöström, *He Who Gets Slapped*, continuiamo a puntare il riflettore sulla ‘filmigrazione’, di cui fa parte anche *J’ai tué!*, una produzione francese con il divo giapponese Sessue Hayakawa, esiliatosi da Hollywood presumibilmente a causa del crescente sentimento anti-giapponese.

La toccante interpretazione di Emil Jannings dell’anonimo portiere d’albergo in *Der letzte Mann* di F.W. Murnau contrasta con il suo Nerone sopra le righe in *Quo vadis?*, film tristemente destinato al fallimento con cui l’industria cinematografica italiana tentò di tornare protagonista sulla scena internazionale.

Uno dei film più popolari usciti in un anno di svolta per il cinema sovietico è oggi uno dei meno conosciuti: *Dvorec i krepost’* (*Il palazzo e la fortezza*). Una copia nitrato unica, con viraggi e imbibizioni, recentemente digitalizzata, della versione tedesca condensata sarà presentata per la prima volta al Cinema Ritrovato, offrendoci la rara opportunità di vedere un film sovietico degli anni Venti a colori.

Con Chaplin impegnato a realizzare *La febbre dell’oro* (1925) e l’opera di Keaton restaurata e presentata al festival negli ultimi anni, è giunto il momento di dedicarci al ‘terzo genio’, Harold Lloyd, che in questa edizione è protagonista dell’esilarante *Hot Water*.

Per la prima volta dal 2019 rivolgiamo la nostra attenzione al cinema ungherese con il secondo adattamento di Béla Balogh del classico della letteratura per ragazzi *A Pál utcai fiúk* (*I ragazzi della via Pál*), mentre *Der Rächer von Davos*, film drammatico ambientato nella celebre località sciistica, è il primo lungometraggio svizzero a essere incluso nella sezione.

La selezione di lungometraggi di finzione classici e meno noti è completata da cortometraggi di finzione e non-fiction, cartoni animati, frammenti di film altrimenti perduti, trailer, filmati inediti e cinegiornali. Presteremo un’attenzione particolare all’avanguardia, e continueremo a valorizzare l’opera di cineaste di talento concentrandoci quest’anno sull’autrice e regista canadese Nell Shipman (che potrà essere vista in uno dei suoi ultimi film, *White Water*) e sulla sceneggiatrice britannica Lydia Hayward (cui si deve la riuscita della commedia nera *The Boatswain’s Mate*).

Oliver Hanley

*Mariann Lewinsky once aptly described the A Hundred Years Ago strand as a “travel agency, organising excursions into the past”. So, what are the main “sights” festival attendees can look forward to on their guided tour through the year 1924?*

*The year 1924 marks the end of Swedish silent cinema’s golden age with the release of Gösta Berlings saga, which we are fittingly presenting in a new digital restoration. After this film, his last made in Sweden, Mauritz Stiller joined fellow countryman Victor Sjöström at the newly formed MGM studios in Hollywood. Sjöström’s second American feature, He Who Gets Slapped, continues our spotlight on “filmigration”, as does J’ai tué!, a French production featuring Japanese star Sessue Hayakawa, then on self-imposed exile from Hollywood allegedly due to rising anti-Japanese sentiment.*

*Emil Jannings’ poignant portrayal of the anonymous hotel porter in F.W. Murnau’s Der letzte Mann stands in contrast to his over-the-top personification of Nero in Quo vadis?, the Italian film industry’s infamously doomed attempt to re-establish itself as a major international player.*

*One of the most popular films released in a breakthrough year for Soviet cinema is nowadays one of the least known: Dvorets i krepost’ (The Palace and the Fortress). A unique, recently digitised, tinted-and-toned nitrate print of the abridged German version will be presented at Il Cinema Ritrovato for the first time, giving us a rare opportunity to experience a Soviet film of the 1920s in colour.*

*With Chaplin hard at work on The Gold Rush (1925), and Keaton’s œuvre having been restored and showcased at Il Cinema Ritrovato in recent years, the door was open to “third genius” Harold Lloyd, who is featured this year in the hilarious Hot Water.*

*We turn our attention to Hungarian cinema for the first time since 2019 with Béla Balogh’s second adaptation of children’s classic A Pál utcai fiúk (The Paul Street Boys). The winter sports drama Der Rächer von Davos, meanwhile, is the first feature-length Swiss production to be included in the strand.*

*This selection of classic and lesser-known feature films is complemented by fiction and non-fiction short subjects, animated cartoons, fragments of otherwise lost films, trailers, unreleased footage, and newsreel items. Particular attention will be paid to the avant-garde, and we continue to highlight the work of talented female film-makers, focusing this year on Canadian actor-auteur Nell Shipman (who can be seen in one of her last films, White Water), and British screenwriter Lydia Hayward (the brains behind the black comedy The Boatswain’s Mate).*

Oliver Hanley

## CAPITOLO 1: PRIMA LE DONNE! CHAPTER 1: LADIES FIRST!

### THE BOATSWAIN'S MATE

Regno Unito, 1924

Regia: Manning Haynes

■ Sog.: dal racconto omonimo (1905) di W.W. Jacobs. Scen.: Lydia Hayward. Int.: Florence Turner (signora Walters), Johnny Butt (George Benn), Victor McLaglen (Ned Travers), J. Edwards Barber (poliziotto). Prod.: George Redman per Artistic Films ■ 35mm. L.: 553 m. D.: 30' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive

Questo affascinante adattamento di un racconto dell'umorista britannico W.W. Jacobs è interpretato dall'incontentibile Florence Turner, l'ex "Vitagraph Girl" che era stata una delle star del cinema americano più popolari nei primi anni del Novecento, e da Victor McLaglen prima che se ne andasse a girare western con John Ford. La storia narra di un ex nostromo desideroso di conquistare la mano della padrona della locale taverna. Corrompe un ex soldato per convincerlo a inscenare un'effrazione, così da far colpo sulla donna con un eroico salvataggio all'ultimo minuto. Il piano inizia ad andare a rotoli quando il finto ladro (McLaglen) e la padrona di casa sua vittima (Turner) si innamorano all'istante. Ed è proprio la grintosa signora, armata di fucile, che mette il nostromo al suo posto. Questa featurette di soli trenta minuti ha didascalie molto divertenti illustrate da figurine stilizzate, e la visione della "donnina" (così la definisce il nostromo) interpretata da Turner, seduta a mezzanotte a leggere *Dracula* e a sgranocchiare biscotti, è una gioia rara. La bravura sta nell'adattamento cinematografico della migliore sceneggiatrice britannica degli anni Venti, Lydia Hayward.

Bryony Dixon



The Boatswain's Mate

*This charming adaptation of a story by British humourist W.W. Jacobs, stars the irrepressible Florence Turner, the former "Vitagraph Girl", who had been one of the most popular American movie stars in the 1900s and early 1910s, and Victor McLaglen, before he went off to make westerns with John Ford. The story tells of an ex-boatswain (a sailor) who is eager to win the hand of the landlady at the local pub. He bribes an ex-soldier to stage a house-breaking, so that he can win her in a heroic last-minute rescue. The plan begins to unravel when the faux-burglar (McLaglen) and his victim, the landlady (Turner) are instantly smitten. It's the feisty shotgun-wielding landlady who puts the boatswain in his place. At only 30 minutes long, this delicious little featurette has very funny stick-figure, illustrated intertitles and the sight of Turner's "little woman" (as the Boatswain describes her), sitting up at midnight reading *Dracula* and munching biscuits is a rare joy. The skill is in the adaptation to film by Britain's best screenwriter of the 1920s, Lydia Hayward.*

Bryony Dixon

### HYPNOTISING THE HYPNOTIST

USA, 1911 Regia: Lawrence Trimble

■ Int.: Florence Turner, Charles Kent, Charles Edwards, Kate Price. Prod.: Vitagraph ■ 35mm. L.: 160 m. D.: 8' a 18 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive

In aggiunta alla proiezione di *The Boatswain's Mate*, nell'edizione di quest'anno i partecipanti al festival potranno ammirare la "Vitagraph Girl" Florence Turner in questo cortometraggio comico prodotto nel 1911 – quando Turner era all'apice della sua fama – che, come scrive Jennifer Bean, "deride le ansie culturali associate all'ipnosi, all'idea che una persona possa controllare la volontà, la mente o il comportamento di un'altra".

*As a bonus to this year's screening of The Boatswain's Mate, festival attendees can also enjoy "Vitagraph Girl" Florence Turner in this short comedy produced in 1911, when Turner was at the height of*

her fame that, as Jennifer Bean puts it, “mocks cultural anxieties associated with hypnosis, with the idea that one person can control the will, spirit or behaviour of another”.

## WHITE WATER

USA, 1924

Regia: Bert van Tuyle, Nell Shipman

■ Scen.: Nell Shipman. F.: Robert S. Newhard. Int.: Nell Shipman (Dreena), Ralph Cochner, Ray Peters, Donald Winslow. Prod.: Walter Greene, Nell Shipman per Nell Shipman Productions Incorporated ■ 35mm. L.: 571 m. D.: 30' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: George Eastman Museum



White Water

Girato nel suo campo-studio dell'Idaho durante un periodo di difficoltà personali e finanziarie, *White Water* giunge alla fine della carriera di attrice protagonista, produttrice indipendente, sceneggiatrice, montatrice e co-regista della canadese Nell Shipman. Come molti dei suoi film, questa storia sincera e rispettosa (la terza della serie *Little Dramas of the Big Places*) è ambientata in mezzo alla natura; qui il personaggio interpretato da Shipman, Dreena, si circonda di animali domestici e di fauna selvatica e predica le meraviglie e la sacralità del mondo naturale. Quando due fratelli orfani fanno la loro comparsa in un vicino accampamento di taglialegna, Dreena li soccorre e in seguito salva letteralmente il ragazzino più giovane e fragile – con l'aiuto del suo cane (e alla fine anche del pavido fratel-

lo maggiore) – dalle vorticose rapide che danno il titolo al film. Nel 1925 la società di Shipman era ormai in bancarotta e la cineasta viveva a New York (i suoi animali erano finiti allo zoo di San Diego). Questo fa di *White Water* una delle sue ultime odi cinematografiche alle bellezze e ai pericoli del “Paese di Dio”.

Kate Saccone

*Shot at her studio-camp in Idaho, during a time of personal and financial hardships, White Water comes at the end of Canadian-born Nell Shipman's career as a leading actress and independent producer, screenwriter, editor, and co-director. Like many of Shipman's films, this reverent and earnest story (the third in her Little Dramas of the Big*

*Places series) is set in the great outdoors; here, Shipman's character, Dreena, surrounds herself with animals and wild-life and proselytises on the wonders and holiness of the natural world. When two orphaned brothers show up at a nearby logging camp, Dreena comes to their rescue, later literally saving the weak younger boy – with an assist from her dog (and, eventually, the cowardly older brother) – from the churning rapids that give the film its title. By 1925, Shipman's company was bankrupt and she was living in New York (her animals were at the San Diego Zoo), making White Water one of her final cinematic odes to the beauties and dangers of “God's Country”.*

Kate Saccone

## CAPITOLO 2: FARSI L'ULTIMA RISATA... CHAPTER 2: GETTING THE LAST LAUGH...

### AU SECOURS!

Francia, 1924 Regia: Abel Gance

■ T. it.: *Diecimila lire di paura, Max nel castello degli spiriti*. Sog.: Max Linder. Scen.: Abel Gance. F.: George Specht, Émile Pierre,

André Reybas. Int.: Max Linder (Max), Gina Palerme (Suzanne), Jean Toulout (conte Alain de Mauléon). Prod.: Films Abel Gance ■ 35mm. L.: 827 m. D.: 36' a 20 f/s. Col. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: La Cinémathèque française

Davanti a *Au secours!* ci viene voglia di esclamare come Alice nel paese delle meraviglie: “Curiouser and curiouser!”. Che oggetto curioso è questo breve intermezzo comico, girato alla svelta e con pochi soldi, in-





Au secours!

castonato tra gli imponenti *La Roue* e *Napoléon*. E che sodalizio insolito quello tra il maestro del burlesque d'inizio Novecento (Max Linder) e uno dei capofila della *première vague* (Abel Gance)! Un palazzo infestato stile grand-guignol (ispirato a un'opera teatrale di André de Lorde) serve loro da vaso di Pandora per scatenare le forze passate e presenti della loro arte. Le attrazioni Belle Époque (automi, belve da serraglio, trucchi) sposano il ritmo dei ruggenti anni Venti, con montaggio rapido, sfarfallio, immagini caleidoscopiche e influenza dello slapstick hollywoodiano. L'inventiva delle riprese, nello Studio Éclipse e nell'eccentrica 'Folie' del settecentesco Désert de Retz, trasforma il set in laboratorio. Viene in mente *La Folie du docteur Tube* (Gance, 1915), che si proponeva anch'esso di esibire il potere mistificatorio del cinema, la sua capacità di stravolgere l'aspetto del mondo, fino a far gridare "Aiuto!".

Élodie Tamayo

*Watching Au secours!, you feel the urge to exclaim like Alice in Wonderland: "Curiouser and curiouser!" What could be more curious than this brief comic interlude, shot quickly and at low cost, nestling between the epics La Roue and Napoléon. And what an unusual pairing of the master of 1900s burlesque, Max Linder, with one of the leaders of the "first wave", Abel Gance! A Grand-Guignol haunted house inspired by an André de Lorde play became a Pandora's box for these two to unleash the past and present forces of their art. The Belle Époque attractions (automatons, menageries, special effects) married the rhythm of the Roaring Twenties with quickfire editing, flicker, kaleidoscopic images, and echoes of Hollywood slapstick. The inventiveness of the shots – from the Éclipse studios to the eccentric Folly of the 18th-century Désert de Retz gardens – transforms the stage into a laboratory. It is reminiscent of La Folie du docteur Tube (Gance, 1915) that also showcased the mystifying power of film, how it can contort the way the world looks until we cry out for help: "Au secours!"*

Élodie Tamayo

## HE WHO GETS SLAPPED

USA, 1924 Regia: Victor Seastrom  
[Victor Sjöström]

■ T. it.: *L'uomo che prende gli schiaffi*. Sog.: dalla pièce omonima (1915) di Leonid Andreev. Scen.: Carey Wilson, Victor Sjöström. F.: Milton Moore. M.: Hugh Wynn. Scgf.: Cedric Gibbons. Int.: Lon Chaney (Paul Beaumont), Norma Shearer (Consuelo), John Gilbert (Bezano), Tully Marshall (il conte Mancini), Marc McDermott (il barone Regnard), Ford Sterling (Tricaud), Harvey Clark (Briquet), Paulette Duval (Zinida), Ruth King (Marie Beaumont), Clyde Cook (clown). Prod.: Metro-Goldwyn-Mayer Corporation ■ 35mm. L.: 1962 m. D.: 86' a 20 f/s. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Cinémathèque suisse

Raggelante studio di umiliazione e ossessione che mescola mondo del circo, simbolismo e sfumature filosofiche, *He Who Gets Slapped* – secondo film hollywoodiano del maestro svedese Victor Sjöström – è una storia sulla precarietà della posizione sociale e una disamina dell'“uomo come clown”. Fuori e dentro questo muto fondamentale erano in corso cambiamenti di prima grandezza: la trasformazione completa di Sjöström in Seastrom, importante regista di Hollywood; la fusione di Goldwyn Pictures e Metro Pictures Corporation nella Metro-Goldwyn-Mayer, di cui questo film fu la prima produzione; e, nella trama del film, la metamorfosi di Lon Chaney da scienziato affranto e disilluso che studia le origini dell'umanità a clown pronto a far sbranare da un leone i malvagi.

Non solo diretto ma anche sceneggiato da Sjöström (molto irritato dall'aggiunta di Carey Wilson nei titoli di testa), questo adattamento dell'omonima opera teatrale di Leonid Andreev (già portata sullo schermo in Russia, paese natale del drammaturgo, nel 1916) rappresentava lo shock culturale di trovarsi in terra straniera e l'impatto della volgarità venduta come



He Who Gets Slapped

pubblico spettacolo. La rotazione, la piroetta e la giravolta sono immagini chiave del film (il primo scorcio di Norma Shearer la mostra mentre gira su se stessa). Più volte Sjöström mostra le immagini moralmente ambigue di un clown che fa girare una palla sulla punta di un dito. Sebbene sia ambientato in un circo, il film decostruisce lo stereotipo del clown: solo i vigliacchi e gli ignoranti ridono del pagliaccio.

L'interpretazione magnetica caratteristica di Chaney aggiunge tocchi di dolore autentico a un film che tende all'autoriflessione. L'attore è ritratto in campi medi in cui i suoi occhi si svuotano di empatia e si riempiono in tempo reale di disperazione e follia. Ed è Sjöström stesso a compiere lo studio sulle 'origini dell'umanità' attribuito al suo protagonista, in una dissezione cupa e magnifica.

Ehsan Khoshbakht

*A chilling study of humiliation and obsession, blending circus-world spectacle with symbolism and philosophical undertones, He Who Gets Slapped was Swedish master Victor Sjöström's second*

*Hollywood film. This is a tale of the fickleness of social status and a treatise on "man as clown". There were major transformations at work in and around this seminal silent: Sjöström's full transformation into Seastrom, a major Hollywood director; the merger of Goldwyn Pictures and Metro Pictures Corporation into Metro-Goldwyn-Mayer, with this film as the new company's first production; and, in the story, Lon Chaney's metamorphosis from a heartbroken and disillusioned scientist researching the origins of mankind, into a clown letting lions loose on evil men.*

*Scripted as well as directed by Sjöström (though to his irritation Carey Wilson's name was added to the credits), this version of a play of the same name by Leonid Andreyev (which had already been adapted for the screen in the playwright's native Russia in 1916), distilled the cultural shock of being in a new land and the impact of crudity sold as public spectacle. Rotation, spinning and circling are keys to the film's visuals (which include the first glimpse of Norma Shearer in the film, swirling). Sjöström intermittently introduces morally ambivalent shots of a*

*clown spinning the globe on the tip of his finger. Though set in a circus, the film is an act of de-clowning – only the vile and ignorant laugh at the clown.*

*Chaney's typically hypnotic performance adds touches of genuine pain to a film that tends towards self-consciousness. He is portrayed in medium shots where his eyes drain of empathy and fill with despair and deranged insanity in real time. If the film's study of the "origins of mankind" is anyone's, it is Sjöström's, a dark and magnificent dissection.*

Ehsan Khoshbakht

## DER LETZTE MANN

Germania, 1924

Regia: Friedrich Wilhelm Murnau

■ T. it.: *L'ultima risata*. T. int.: *The Last Laugh*. Scen.: Carl Meyer. F.: Karl Freund. Scgf.: Robert Herlth, Walter Röhrig. Int.: Emil Jannings (il portiere), Maly Delschaft (sua nipote), Max Hiller (il marito), Emilie Kurz (la zia del marito), Hans Unterkircher (il direttore dell'hotel), Olaf Storm (un giovane ospite), Hermann Vallentin (un ospite panciuto), Georg John (un guardiano notturno), Emmy Wyda (una vicina). Prod.: Erich Pommer per Universum-Film AG ■ 35mm. L.: 2024 m. D.: 90' a 20 f/s. Bn. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Alla prima berlinese di *Der letzte Mann*, il 23 dicembre 1924, il critico e sceneggiatore Willy Haas ebbe l'impressione di assistere alla nascita di "una nuova epoca nella storia della cinematografia". Per Haas i meriti artistici del film erano tali da renderlo "non criticabile". Tra questi: la sceneggiatura di Carl Mayer che riesce a fare quasi completamente a meno delle didascalie, con un'importante eccezione che interviene con forza nello svolgimento dei tragici eventi poco prima della fine; l'interpretazione di Emil Jannings nel ruolo dell'anziano portiere d'albergo che vede il mondo crollargli addosso quando



Sul set di *Der letzte Mann*

viene degradato a custode dei gabinetti; le scenografie di Robert Herlth e Walter Röhrig, che danno forma architettonica ai contrasti sociali con la netta contrapposizione tra il mondo sofisticato dell'Atlantic Hotel tutto illuminato e lo spazio tetro del caseggiato; l'agile macchina da presa di Karl Freund, i cui movimenti fluttuanti dissolvono gradualmente la "monumentalità eroica" in un flusso "immateriale" di immagini; e infine, non meno importante, la regia di Murnau, che combina tutti i diversi elementi per creare una palpitante musica visiva: "La natura, il ritmo della vibrazione cambia; ma la magia della vibrazione, la natura dell'effetto rimane la stessa" come sintetizzò Haas nella sua recensione.

La conclusione cui giunse Haas la sera della prima si è da tempo consolidata in un aforisma della storia del cinema: *Der letzte Mann*, considerato un'opera fondamentale del cinema tedesco e internazionale, si spinge oltre i modelli stilistici dell'espressionismo e del *Kammerspiel* trasformandoli in una forma di "poesia cinematografica" (Siegfried Kracauer) che fino ad allora era stata impensabile, e dando vita a un "nuovo modo di vedere" (Herbert Ihering). I registi successivi impararono da questo film come conquistare il pubblico con storie narrate con mezzi puramente visivi. Non ultimo Alfred Hitchcock, che giunse a Babelsberg giusto in tempo per osservare Murnau durante le riprese di *Der letzte Mann*

e che non smise mai di sottolineare l'influenza formativa che questo film esercitò sul suo lavoro.

Michael Wedel

*At the premiere screening of Der letzte Mann in Berlin on 23 December 1924, critic and sometime screenwriter Willy Haas witnessed what he felt was the dawn of "a new epoch in the history of cinematography". To Haas, the film's artistic merits were such as to make it "uncriticisable". These included: Carl Mayer's script that manages to eschew intertitles almost entirely, with one notable exception forcefully intervening into the unfolding of the tragic events just before the end; Emil Jannings' performance as the ageing hotel porter, whose world*

collapses after he is demoted to toilet attendant; Robert Herlth and Walter Röhrig's sets, which lend architectural form to social contrasts in the sharp juxtaposition between the brightly lit Atlantic Hotel and the gloomy cosmos of the tenement; Karl Freund's agile camera, whose floating movements gradually dissolve the plot's "heroic monumentality" into an "immaterial" flow of images; and, last but not least, Murnau's direction, which combines all the different elements to create a pulsating visual music: "The nature, the rhythm of the vibration changes; but the magic of the vibration, the nature of the effect remains the same," as Haas succinctly put it in his review.

The conclusion reached by Haas on the evening of the premiere has long since solidified into an aphorism of film history: *Der letzte Mann* is considered a major achievement in both German and international cinema, venturing beyond the stylistic models of expressionism and the Kammerspielfilm, transforming them into a form of "poetry in pictures" (Siegfried Kracauer) that was previously unthinkable in film, while giving rise to an entirely "new way of seeing" (Herbert Ihering). Future filmmakers learned from this film how to captivate audiences with stories told by purely visual means. Not least among them was Alfred Hitchcock, who arrived in Babelsberg just in time to observe Murnau during the shooting of *Der letzte Mann*, and who never ceased to emphasise the formative influence this film exerted on his own work.

Michael Wedel

## MÜNCHNER FILMBILDERBOGEN NR. 9

Germania, 1921 Regia: Louis Seel

- T. copia: *Münchener Prentenboek*, 1. jaargang, Nr. 9. Pierette's Avonturen.
- Int.: Olivette Thomas Prod.: Möve-Film GmbH ■ 35mm. L.: 81 m. D.: 4' a 18 f/s. Col.
- Didascalie olandese / Dutch intertitles
- Da: EYE Filmmuseum



Münchener Filmbilderbogen nr. 9

Louis Seel lavorava come caricaturista a New York quando, all'inizio degli anni Dieci, si rese conto delle potenzialità del cinema. Dopo un periodo di collaborazione con Bud Fisher (famoso per *Mutt and Jeff*), Seel iniziò a creare trailer animati per il cinema e nel 1918 firmò la serie *Screen Follies*. Nel 1920 si trasferì in Germania. Per la Möve-Film di Monaco e in seguito per la propria società di produzione creò la serie bimensile *Münchener Filmbilderbogen* (in seguito *Louis Seel Filmbilderbogen*), lavorando in stretta collaborazione con sua moglie Olivette Thomas, la quale fece da attrice e modella per il personaggio ricorrente di Pierette.

Questo film è un ottimo esempio dell'umorismo impertinente di Seel e del suo stile innovativo, che combina tecniche d'animazione e riprese dal vero, simile a quello di Max Fleischer negli Stati Uniti. Quando Pierette alla fine si versa addosso il contenuto del calamaio dell'artista, il film sembra una parodia della serie di Fleischer *Out of the Inkwell*, che si concludeva invariabilmente con il ritorno del clown animato Koko nella boccetta d'inchiostro.

Il film, che inizialmente si pensava risalisse al 1924, è stato correttamente identificato nelle fasi finali della preparazione del festival. Abbiamo deciso di inserirlo comunque nel programma.

Oliver Hanley

*Louis Seel was working as a caricaturist in New York, when his eyes were opened to the potential of motion pictures in the early 1910s. After a stint with Bud Fisher (of Mutt and Jeff fame), Seel began producing animated trailers for cinemas and created the Screen Follies series in 1918. In 1920, he moved to Germany. For the Munich-based Möve-Film, then later for his own company, he produced the fortnightly Münchener Filmbilderbogen (later Louis Seel Filmbilderbogen) series, working in close collaboration with his wife, Olivette Thomas, who served as actress and model for the recurring character Pierette.*

*This film is a fine example of Seel's saucy humour and his novel style, combining live-action and animation techniques, similar to Max Fleischer's work in the US. When Pierette pours the contents of the artist's pot of ink over herself at the end, the film seems to be spoofing Fleischer's *Out of the Inkwell* series, which invariably ended with the animated clown Koko vanishing into the bottle.*

*Initially thought to date from 1924, the film was correctly identified in the final stages of festival preparations. We have decided to retain it in the programme anyway.*

Oliver Hanley

## CAPITOLO 3: COMMEDIE (E TRAGEDIE) DI COPPIA CHAPTER 3: COUPLE COMEDIES (AND TRAGEDIES)

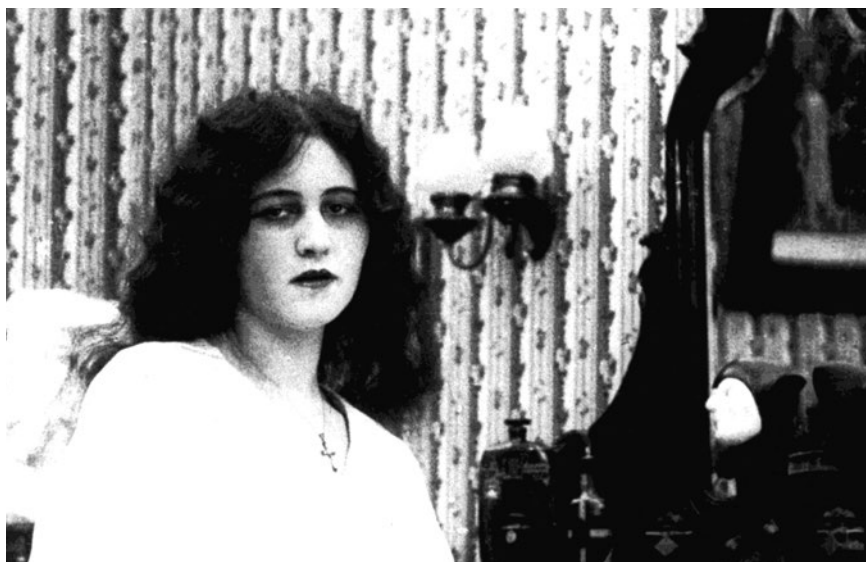
### AURA O LAS VIOLETAS

Colombia, 1924 Regia: Pedro Moreno Garzón, Vincenzo Di Domenico

■ Sog.: dal romanzo omonimo (1887) di José María Vargas Vila. Scen.: Pedro Moreno Garzón. F., M.: Vincenzo Di Domenico. Int.: Isabelle Von Walden (Aura), Roberto Estrada Vergara (José María), Ferruccio Benincore. Prod.: Vincenzo Di Domenico per Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (Sicla) ■ DCP. D.: 11' (frammento). Bn ■ Da: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

In Colombia tra il 1922 e il 1928 furono prodotti quattordici lungometraggi di finzione. Di questi, solo due si sono conservati (quasi) completamente, sei sono considerati perduti e sei sopravvivono in forma incompleta. I frammenti superstiti di *Aura o las Violetas*, e il celebre romanzo da cui era tratto, sono sufficienti a ricostruire la trama melodrammatica del film. Dopo alcuni anni di assenza, uno studente torna a casa e scopre che Aura, l'amore della sua infanzia, si è fidanzata con un ricco nel tentativo di salvare la propria famiglia dalla povertà. Profondamente sconvolto, il giovane tenta di impedire il matrimonio ma arriva troppo tardi. Scrive ad Aura, ma lei si rifiuta di coltivare il loro amore proibito. Una scena cruciale ambientata in un teatro fu girata nel Gran Salón Olympia di Bogotá, dove il film fu poi presentato in anteprima. Si trattava della prima sala cinematografica costruita in Colombia dai fratelli Francesco e Vincenzo Di Domenico. I due produttori e distributori di origini italiane, che realizzarono *Aura o las Violetas* e altri quattro film, sono considerati pionieri nella storia del cinema colombiano.

Lorena Bordigoni



Aura o las Violetas

*Fourteen fiction feature films were produced in Colombia between 1922 and 1928. Of these, only two exist in (almost) complete form, six are considered lost, and six survive incomplete. The remaining fragments of Aura o las Violetas, and the famous novel on which it was based, are enough to reconstruct the film's melodramatic plot. After a few years away, a student returns home to discover that his childhood love, Aura, has become engaged to a rich man in an attempt to rescue her family from poverty. Deeply shocked, he tries to stop the marriage but arrives too late. He writes to Aura, but she refuses to pursue their forbidden love. A key scene set in a theatre was shot in the Gran Salón Olympia in Bogotá, where the film later premiered. This was the first movie theatre built in Colombia by brothers Francesco and Vincenzo Di Domenico. The Italian-born film producers and distributors, who made Aura o las Violetas and four other films, are considered pioneering figures in Colombian film history.*

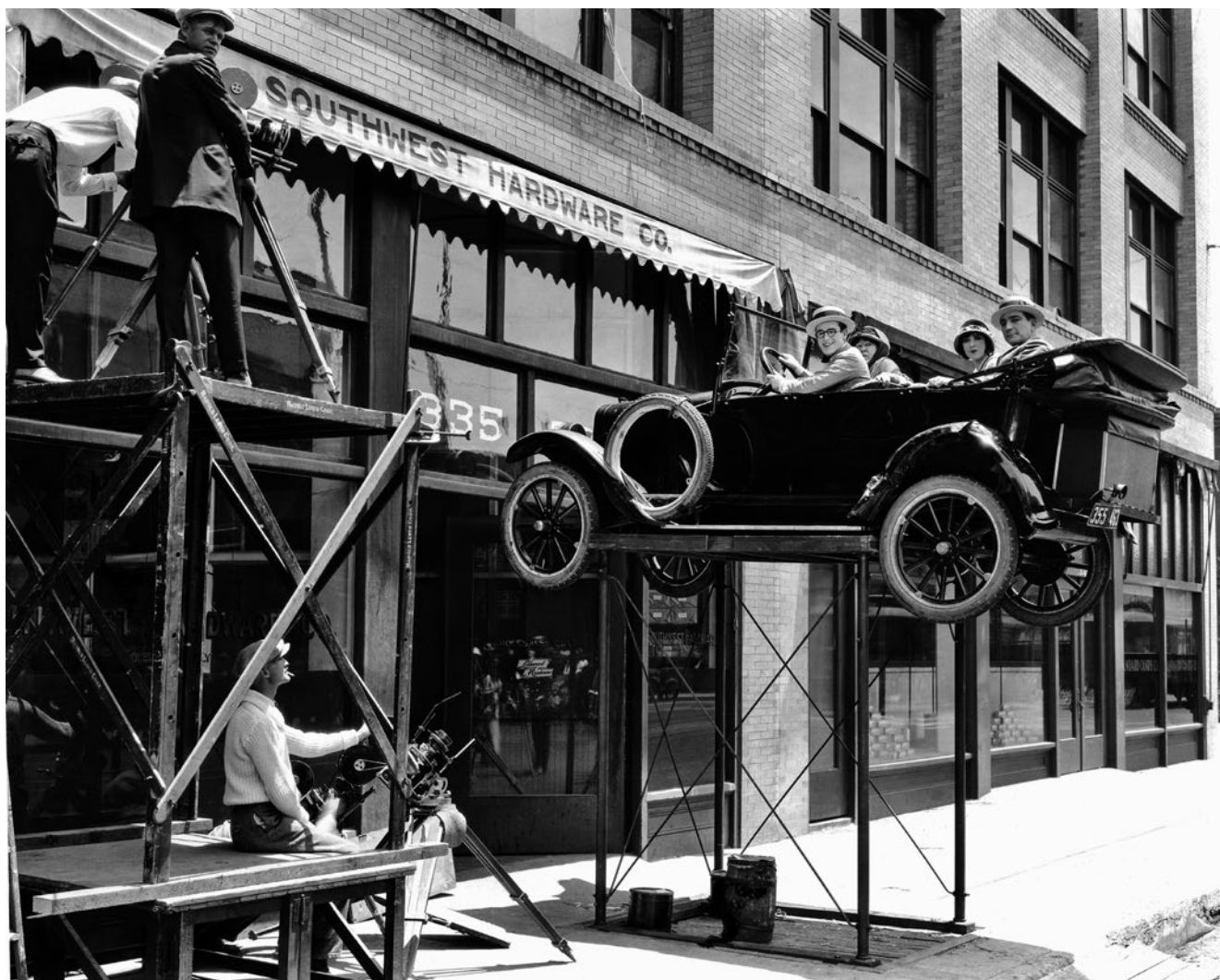
Lorena Bordigoni

### HOT WATER

USA, 1924

Regia: Fred C. Newmeyer, Sam Taylor

■ T. it.: *La suocera domata*. Scen.: Sam Taylor, Tim Whelan, John Grey, Thomas J. Gray. F.: Walter Lundin, Henry N. Kohler. M.: Allen McNeil. Scgf.: Liell K. Vedder. Int.: Harold Lloyd (il marito), Jobyna Ralston (la moglie), Josephine Crowell (la madre di lei), Charles Stevenson (il fratello maggiore), Mickey McBan (il fratello minore). Prod.: Harold Lloyd Corporation ■ 35mm. L.: 1477 m. D.: 58' a 22 f/s. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: UCLA Film & Television Archive ■ Conservato da UCLA Film & Television Archive in collaborazione con Harold Lloyd Trust e con il supporto di David and Lucile Packard Foundation presso il laboratorio Film Technology Company, a partire da una copia nitrato 35mm appartenuta a Harold Lloyd / Preserved by the UCLA Film & Television Archive with the cooperation of the Harold Lloyd Trust and the support of the David and Lucile Packard Foundation at Film Technology Company laboratory, from Harold Lloyd's personal 35mm nitrate print



Sul set di *Hot Water*

Stretto tra classici come *Preferisco l'ascensore* (1923), *Le donne... che terrore!* (1924) e *Viva lo sport!* (1925), il settimo lungometraggio comico di Harold Lloyd, *Hot Water*, è un gioiello sottovalutato della sua filmografia. Alle lamentele degli esercenti, secondo i quali i suoi film erano diventati troppo lunghi e complessi, Lloyd rispose con questa commedia a episodi della durata di un'ora costruita su una serie di gag e non sull'evoluzione dei personaggi. L'intera traiettoria del personaggio è contenuta infatti nei primi tre minuti, quando Harold si

trasforma improvvisamente da scapolo impenitente a uomo sposato dopo un incontro casuale con la ragazza dei suoi sogni. Il resto del film è dedicato a Harold nei panni del 'maritino' succube che tenta di destreggiarsi nel caos della vita coniugale. Simile nella struttura al suo precedente film di gag, *Il Dottor Jack* (1922), la storia si snoda in tre episodi di una giornata tipo del protagonista: il primo descrive le disavventure del maritino su un tram affollato con un tacchino vivo poco incline a collaborare; il secondo riguarda un disastroso viaggio su un'auto nuova

di zecca con l'insopportabile famiglia acquisita; nel terzo il protagonista è perseguitato dall'apparizione della temibile suocera.

Era la terza volta che Jobyna Ralston affiancava Lloyd nel ruolo della coprotagonista, dopo aver preso il posto di Mildred Davis quando quest'ultima era diventata la signora Lloyd. Ralston, che in precedenza aveva lavorato in comiche da un rullo per Hal Roach, sarebbe stata coprotagonista in sei film di Lloyd prima di apparire in *Ali* (1927) accanto al futuro marito Richard Arlen. Josephine Crowell, che in

*Hot Water* è la suocera ostile, in passato aveva recitato in parti da caratterista in *Nascita di una nazione* (1915) e *Intolerance* (1916) di D.W. Griffith, e avrebbe poi interpretato ruoli memorabili in *Mantrap* (1926), *Il re dei re* (1927) e *L'uomo che ride* (1928).

Solitamente *Hot Water* non viene annoverato tra i suoi titoli più popolari, ma il fatto che Lloyd abbia incluso due dei suoi tre episodi nel film antologico del 1962 *Harold Lloyd's World of Comedy* la dice lunga sulla sua qualità e sulla sua intramontabile capacità di far ridere il pubblico.

Steven K. Hill

*Sandwiched between such classics as Safety Last (1923), Girl Shy (1924), and The Freshman (1925), Harold Lloyd's seventh feature-length comedy, Hot Water, tends to be an overlooked gem in his filmography. Following exhibitor complaints that his feature films had grown too long and complex, Lloyd responded with this breezy hour-long episodic comedy built around a sequence of gags, not character development. In fact, all the character development happens in the first three minutes, when Harold suddenly evolves from confirmed bachelor into a married man after a chance meeting with his dream girl. The rest of the film is devoted to Harold as the henpecked "Hubby" attempting to navigate the mayhem of married life. Similar in structure to his earlier gag-driven feature, Dr. Jack (1922), the story spools out in three "day-in-the-life" episodes: the first details Hubby's misadventures aboard a crowded streetcar with an uncooperative live turkey; the second involves a disastrous drive in a brand-new car with his disagreeable in-laws; and in the third, he is haunted by the apparition of his formidable mother-in-law.*

*Hot Water was Jobyna Ralston's third co-starring role with Lloyd, having taken over from Mildred Davis after the latter became Mrs Harold Lloyd. Ralston, who had previously worked in one-reel comedies for Hal Roach, would co-star in six of Lloyd's feature productions before ap-*

*pearing in Wings (1927) alongside future husband Richard Arlen. Josephine Crowell, who plays the antagonistic mother-in-law, previously had character parts in D.W. Griffith's The Birth of a Nation (1915) and Intolerance (1916), and would later play memorable roles in Mantrap (1926), The King of Kings (1927) and The Man Who Laughs (1928).*

*While Hot Water is not usually ranked among his most popular works, the fact that Lloyd included two of the three episodes in his 1962 anthology film Harold Lloyd's World of Comedy speaks volumes about its quality – and its enduring ability to make audiences howl with laughter.*

Steven K. Hill

## LIVING PAINTINGS: ROMEO AND JULIET

Regno Unito, 1924

- Int.: John Gielgud, Gwen Ffrangcon-Davies. Prod.: Pathé Pictures ■ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles
- Da: BFI National Archive

Questa versione muta della scena del balcone di *Romeo e Giulietta* immortalò il debutto nel West End e la prima apparizione sullo schermo del celebre attore shakespeariano John Gielgud, che quello stesso anno girò il suo primo muto, *Who Is the Man?* di Walter Summers. Gielgud si era da poco diplomato alla Royal Academy of Dramatic Art quando il suo agente lo mandò a fare un'audizione per il Regent Theatre, dicendo: "Ecco un'occasione per diventare una star di Londra in una notte".

La fama doveva attendere: il critico Ivor Brown castigò il giovane innamorato definendolo "lezioso", "scarsamente virile" e con "le gambe più insignificanti che si possano immaginare". Lo stesso Gielgud si lamentò del fatto che il costume da Romeo lo trasformasse in "un misto tra Ramses



d'Egitto e un'irascibile matrona vittoriana". La sua più esperta e applaudita Giulietta, Gwen Ffrangcon-Davies (pupilla della prozia di Gielgud, Ellen Terry), lo aiutò tuttavia a distendere i nervi, soprattutto nelle scene d'amore. In seguito i due attori, entrambi omosessuali, strinsero un'amicizia che durò tutta la vita.

Pamela Hutchinson

*This wordless rendition of Romeo and Juliet's balcony scene captures feted Shakespearean John Gielgud in both his West End debut and his first appearance on film. He made his first silent feature later this year: Walter Summers's Who Is the Man? Gielgud was a recent graduate of the Royal Academy of Dramatic Art when his agent sent him to audition for the Regent Theatre, saying: "Here is an opportunity to become a London Star in a night."*

*Stardom would have to wait, with critic Ivor Brown castigating the young lover as a "niminy-piminy" who was "scant of virility", with "the most meaningless legs imaginable". Gielgud himself complained that his Romeo costume transformed him into "a mixture of Rameses of Egypt and a tetchy Victorian matron". Nevertheless, Gielgud's more experienced and acclaimed Juliet, Gwen Ffrangcon-Davies, a protégée of his great-aunt Ellen Terry, helped settle his nerves, especially in the love scenes. Afterwards, the two actors, both gay, formed a lifelong friendship.*

Pamela Hutchinson

## LOVE'S REWARD

USA, 1924 Regia: Len Powers

■ T. copia: *Drama v hotelu Ritz*. Prod.: Hal Roach Studios ■ 35mm. L.: 260 m. D.: 9' a 22 f/s. Bn. Didascalie ceche / *Czech intertitles* ■ Da: Národní filmový archiv

Il cinema muto era pieno di animali star. L'assenza del sonoro rendeva facile istruire i Barrymore del regno animale e metterli alla prova davanti alla macchina da presa. Lanciate nel 1923, le *Dippy-Doo-Dad Comedies* di Hal Roach furono forse la prima serie a creare un proprio universo alternativo popolato solo da bestie. Scimmie, anatre, cani, polli, capre e porcellini d'India componevano il cast a rotazione dei film, completi di costumi e set in miniatura incredibilmente dettagliati. *Love's Reward* combina una storia d'amore non corrisposto con una rapina di gioielli in un hotel e ci aggiunge un'anatra detective che si considera un mago del travestimento. Ciò che conferisce a questi film da un rullo la loro piega surreale è la serietà impassibile delle storie stereotipate, abbinata alla natura elaborata della produzione. Fu costruita un'intera città Dippy-Doo-Dad in miniatura, con tram e automobili funzionanti. L'idea di Hal Roach durò tredici episodi. Avendo fatto il loro corso, le *Dippy-Doo-Dads* furono interrotte nel 1924.

Steve Massa

*The silent screen was full of animal stars. The lack of sound made it easy to instruct the bestial Barrymores and put them through their paces in front of the camera. Launched in 1923, Hal Roach's Dippy-Doo-Dad Comedies was possibly the first series to create its own all-animal alternative universe. Monkeys, ducks, dogs, chickens, goats, and guinea pigs made up the rotating casts of the films, complete with amazingly detailed miniature sets and costumes. Love's Reward combines an unrequited love story with a hotel jewellery heist, and throws in a hotel detective duck who considers himself a master of disguise. What gives these one-reelers their surreal edge is the*



Love's Reward

*deadpan seriousness of the clichéd stories, paired with the elaborate nature of production. An entire little Dippy-Doo-Dad town was built with running streetcars and automobiles. Hal Roach's novel idea lasted for 13 instalments. Having run their course, the Dippy-Doo-Dads were discontinued in 1924.*

Steve Massa

## N+N+N

URSS, 1924

Regia: Vladimir Lebedev-Šmidtgor

■ T. alt.: *Nini, nalog, neprijatnost'*. Scen.: Vladimir Lebedev-Šmidtgor. F.: Nikolaj Efremov, Andrej Moskvina. Int.: Mark Dobrynin (Bezzabotov), Irina Kunina (Nini), Julija Daminskaja, Jakov Gudkin (straniero), Vladimir Lebedev-Šmidtgor (ispettore fiscale). Prod.: Sevzapkino ■ DCP. D.: 16'. Bn. Didascalie russe / *Russian intertitles* ■ Da: Gosfilmofond of Russia

Nel 1924, durante il periodo di rinascita economica dell'Unione Sovietica dovuto alla Nuova politica

economica (NEP) di Lenin, l'attore Vladimir Lebedev-Šmidtgor esordì alla regia con questa commedia satirica che critica la frenesia speculativa dell'epoca. *N+N+N* (che sta per "Nini, tassazioNe, Noie") racconta la storia dello speculatore Bezzabotov e di sua moglie Nini, che sfruttano i sussidi di disoccupazione ed evadono le tasse per conservare uno stile di vita stravagante e ricevono il giusto castigo dopo essere stati scoperti da un ispettore fiscale in incognito (interpretato dal regista). Questo racconto morale che coniuga la recitazione eccentrica e la satira politica del primo cinema sovietico è puro divertimento.

Šmidtgor, che scrisse anche il testo della celebre marcia dei pionieri *Èch, chorošo v strane sovetskoy žit'!* (È bello vivere in un paese sovietico!, 1935), fu in seguito falsamente accusato di spionaggio per conto della Germania e dovette subire le torture dell'NKVD.

Natascha Drubek

*In 1924, during a period of economic revival in the Soviet Union brought on by Lenin's New Economic Policy (NEP),*



actor *Vladimir Lebedev-Schmidthof* made his directorial debut with this satirical comedy, critiquing the era's speculative frenzy. N+N+N (an abbreviation of "Nini, taxatioN, Nuisance") tells the story of speculator *Bezzabotov* and his wife *Nini*, who exploit unemployment benefits and tax evasion to maintain an

extravagant lifestyle – only to get their comeuppance after they are caught by an undercover tax inspector (played by director *Schmidthof*). This morality tale, blending early Soviet cinema's political satire and eccentric acting, is sheer fun.

*Schmidthof*, who also penned the lyrics to the popular pioneers' march *Ekh,*

*khorosho v strane sovetksy zhit!* (It's good to live in the Soviet country!, 1935), later endured torture at the hands of the NKVD on false charges of espionage for Germany.

*Natascha Drubek*

## CAPITOLO 4: EPOPEE, SAGHE E FAVOLE CHAPTER 4: EPICS, SAGAS AND FAIRYTALES

### BÍLÝ RÁJ

Cecoslovacchia, 1924

Regia: Karel Lamač

■ T. int.: *White Paradise*. Sog.: Karel Lamač. Scen.: Karel Lamač, Martin Frič. F.: Otto Heller. Scgf.: Bohuslav Šula. Int.: Karel Lamač (Ivan Holar), Vladimír Majer (Jakub Rezek), Anny Ondráková (Nina Mirel), Josef Rovenský (Tomáš), Saša Dobrovolná (madre di Holar), Jan W. Speerger (poliziotto), Karel Schleichert (poliziotto), Karel Fiala (guardiano della prigionia). Prod.: Kalos ■ 35mm. L.: 2013 m. D.: 73' a 24 f/s. Imbibito e virato / *Tinted and toned*. Didascalie ceche / *Czech intertitles* ■ Da: Národní filmový archiv ■ Restaurato dal Národní Filmový Archiv a partire da una copia nitrato 35mm imbibita e virata. Imbibizioni e viraggi riprodotti con tecniche d'epoca da Jan Ledecký, con la supervisione del Národní Filmový Archiv / *Restored by Národní Filmový Archiv from a 35mm tinted and toned nitrate print. Colour tinting and toning reproduced by Jan Ledecký, under the supervision of Národní Filmový Archiv, in line with the original historical methods*

Nel "selvaggio paese di montagna in cui la gente è nata con la solitudine nel cuore" (come recita alquanto poeticamente la didascalia iniziale), la giovane orfana Nina sgobba nella taverna del turchio tutore, Jakob Rezek, e si fantastica principessa in un palazzo di cristallo. L'vaso Ivan Holar torna nel paese di montagna la vigilia di Na-

tale per far visita alla madre morente. Le strade di Nina e Ivan si incrociano quando entrambi cercano rifugio nella cantina della taverna – Ivan dalle guardie di pattuglia che lo inseguono, Nina dal dispotico Rezek – e quel che segue è una storia d'amore, perdita, renezione e infine l'inizio di una nuova vita per entrambi.

Realizzato a quanto pare con il modesto budget di 90.000 corone, questo (fiabesco) racconto natalizio fu la seconda e ultima produzione di una società che ebbe vita breve, la Kalos (acronimo di Karel-Anny-Lamač-Ondra-spol). Come il primo film, *Otrávené světlo* (1921), *Bílý ráj* riunì il 'dream team' composto dall'attrice Anny Ondráková, dall'attore-regista Karel Lamač e dall'operatore Otto Heller, che insieme allo sceneggiatore Václav Wasserman sarebbero diventati noti come "i magnifici quattro" del cinema muto ceco. Ondráková, Lamač e Heller erano destinati a carriere di successo all'estero e continuarono a lavorare insieme fino agli anni Trenta inoltrati. A un certo punto Ondráková (che ormai si faceva chiamare Anny Ondra) formò una propria compagnia di produzione a Berlino con l'allora fidanzato Lamač. Gustav Machatý, futuro regista di capolavori come *Érotikon* (1929) ed *Extase* (1932), fa in *Bílý ráj* una breve apparizione in un ruolo secondario.

La straordinaria fotografia degli esterni assicurata da Heller è molto probabilmente la terza star del film

dopo Ondráková e Lamač, e la bellezza naturale delle montagne innestate è accentuata dai colori vibranti della copia restaurata del Národní Filmový Archiv. Otto anni dopo aver stupito per la prima volta il pubblico del Cinema Ritrovato, la copia con viraggi e imbibizioni sarà presentata quest'anno in tutto lo splendore aggiunto del caldo bagliore del proiettore con lanterna a carbone.

Oliver Hanley

*In "the wild mountain country where people were born with loneliness in their hearts" (as the opening intertitle rather poetically puts it), orphan girl Nina fantasises about being a princess in a crystal palace while she toils in the tavern run by her miserly guardian, Jakob Rezek. Escaped convict Ivan Holar returns home to the mountain country on Christmas Eve to visit his dying mother. Nina and Ivan cross paths when both seek refuge in the tavern cellar – Ivan from pursuing patrol guards, Nina from the tyrannical Rezek – leading to love, loss, redemption, and ultimately the start of a new life for both.*

*Reportedly made on a modest budget of only 90,000 koruna, this Christmas (fairy) tale was the second and last production of the short-lived Kalos company (an abbreviation of Karel-Anny-Lamač-Ondra-spol). Like its previous film, Otrávené světlo (The Poisoned Light, 1921), Bílý ráj brought together the "dream team" of actress Anny Ondráková, actor-director Karel Lamač, and cameraman Otto Heller, who – to-*



Bílý Ráj

gether with screenwriter Václav Wasserman – would come to be known as “the mighty four” of Czech silent cinema. All three would go on to forge successful careers abroad, and continued to work together well into the 1930s, with Ondráková (now going by the name Anny Ondra) at one point forming her own production company with then-boyfriend Lamač in Berlin. Gustav Machatý, future director of such masterpieces as *Erotikon* (1929) and *Extase* (1932), meanwhile makes a brief appearance in a supporting role.

Heller’s breathtaking exterior photography is very much the third star of the film after Ondráková and Lamač, and the natural beauty of the snow-covered mountain landscape is accentuated by the vibrant colours of *Národní Filmový Archiv’s* restored print. Eight years after it first wowed the audience at *Il Cinema Ritrovato*, the tinted and toned print will be presented this year in the added splendour of the warm glow of the carbon-arc light projector.

Oliver Hanley

## GÖSTA BERLINGS SAGA

Svezia, 1924 Regia: Mauritz Stiller

■ T. it.: *La leggenda di Gösta Berling o I cavalieri di Ekebù*. T. int.: *Gösta Berling’s Saga*. Sog.: dal romanzo omonimo (1891) di Selma Lagerlöf. Scen.: Mauritz Stiller, Ragnar Hyltén-Cavallius. F.: J. Julius [Julius Jaenzon]. Scgf.: Ragnar Brattén, Erik Jerken, Vilhelm Bryde. Int.: Lars Hanson (Gösta Berling), Gerda Lundequist (Margaretha Samzelius), Ellen Cederström (contessa Märtha Dohna), Torsten Hammarén (Henrik Dohna), Greta Garbo (Elisabeth Dohna), Mona Mårtenson (Ebba Dohna), Sixten Malmerfelt (Melchior Sinclaire), Karin Swanström (Gustafva Aurore Sinclaire), Jenny Hasselquist (Marianne). Prod.: AB Svensk Filmindustri ■ DCP. D.: 206’ (parte I: 106’, parte II: 100’). Col. Didascalie svedesi / *Swedish intertitles*

■ Da: Svenska Filminstitutet ■ Restaurato nel 2022 da Svenska Filminstitutet a partire da un duplicato positivo e da un duplicato negativo 35mm conservati presso Svenska Filminstitutet, da una copia nitrato imbibita conservata presso Cinemateca portuguesa e da

una copia acetato in bianco e nero 35mm conservata presso Gosfil’mofond. Copie nitrato imbibite conservate presso Deutsche Kinemathek e La Cinémathèque française sono state usate come riferimento per il montaggio e il restauro del colore / *Restored in 2022 by Svenska Filminstitutet from a 35mm duplicate positive and a 35mm duplicate negative preserved at Svenska Filminstitutet, a 35mm tinted nitrate print preserved at Cinemateca portuguesa and a 35mm black and white acetate print preserved at Gosfil’mofond. 35mm tinted nitrate prints preserved at Deutsche Kinemathek and La Cinémathèque française were used as editing and colour scheme references*

*Gösta Berlings saga* – storia di un prete alcolizzato che entra a far parte di una comunità di cavalieri non più giovani ospitati dall’esuberante moglie di un maggiore dell’esercito – era per il regista Mauritz Stiller il terzo film tratto dalle opere del premio Nobel Selma Lagerlöf. L’autrice era rimasta soddisfatta di *Herr Arnes pengar* (*Il tesoro di Arne*, 1919), ma non di *Gun-*



nar *Hedes saga* (1923), poiché riteneva che Stiller si fosse preso troppe libertà con il romanzo, *En herrgårdssägen* (*Il violino del pazzo*). Dopo aver letto la sceneggiatura di *Gösta Berlings saga*, Lagerlöf autorizzò l'adattamento e accettò quindi che il suo nome figurasse nei titoli di testa; se ne pentì vedendo il film finito, poiché dopo la sua approvazione erano state apportate varie modifiche alla sceneggiatura.

Quando iniziarono le riprese, nell'agosto del 1923, due delle principali parti femminili – Elisabeth Dohna e sua cognata Ebba Dohna – non erano ancora state assegnate. Stiller contattò il collega regista Gustaf Molander, che allora era anche il direttore della scuola del Teatro reale drammatico di Stoccolma. Molander gli suggerì due sue allieve, Greta Gustafsson e Mona Mårtenson. Stiller seguì il consiglio del collega, e durante le riprese la giovane Greta Gustafsson cambiò il proprio cognome in Garbo. Il resto, come si suol dire, è storia (del cinema)!

Garbo si distingue nel ruolo della moglie italiana dell'ottuso figlio di un conte (anche se appare per la prima volta solo verso la fine della prima parte), e la sua corsa su una slitta tirata da cavalli sul lago ghiacciato in compagnia di Lars Hanson mentre i lupi li inseguono è una scena emblematica nella storia del cinema svedese. Anche Gerda Lundequist offre un'interpretazione memorabile, come maestra di cerimonie nel palazzo in cui alloggiano i cavalieri.

Il film fu originariamente presentato in due parti, proiettate a una settimana di distanza l'una dall'altra (il 10 e il 17 marzo 1924), e in occasione di questa prima internazionale del più recente restauro le due parti sono nuovamente proiettate separatamente (come nell'originale, la seconda inizia con un breve riassunto degli eventi della prima).

Jon Wengström

*Gösta Berlings saga – the tale of a drinking priest who joins a group of cavaliers past their prime, lodged by the*

*colourful wife of an army major – was director Mauritz Stiller's third adaption of the writings of Nobel laureate Selma Lagerlöf. She had been pleased with Herr Arnes pengar (Sir Arne's Treasure, 1919), but not too happy with Gunnar Hedes saga (The Blizzard, 1923), as she thought Stiller had taken far too many liberties with her source novel En herrgårdssägen (A Manor House Tale). After reading the script of Gösta Berlings saga, she consented to her name being mentioned in the credits as having authorised the adaptation; something she later regretted after watching the final film, as several changes had been made to the script after she had approved it.*

*When shooting began in August 1923, two of the major female parts – Elisabeth Dohna and her sister-in-law Ebba Dohna – had still not been cast. Stiller contacted his directorial colleague Gustaf Molander, who at the time was also the head of the school of the Royal Dramatic Theatre in Stockholm. Molander advised him to engage two of his students, Greta Gustafsson and Mona Mårtenson. Stiller followed his colleague's advice, and during the shooting the young Greta Gustafsson changed her family name to Garbo – the rest, as we say, is (film) history!*

*Garbo's performance as the Italian wife of the dimwitted son of a count stands out (even though she only first appears towards the end of part I), and her horse-sleigh ride with Lars Hanson on the frozen lake while being chased by wolves is an iconic scene in the history of Swedish cinema. Gerda Lundequist also gives a memorable performance as the master of ceremonies at the mansion where the cavaliers are staying.*

*The film originally premiered in two parts, a week apart (part I was released on 10 March 1924, with part II following on 17 March); and at this international premiere of the most recent restoration, the two parts are again being screened separately (as in the original, part II begins with a brief recap of the events in part I).*

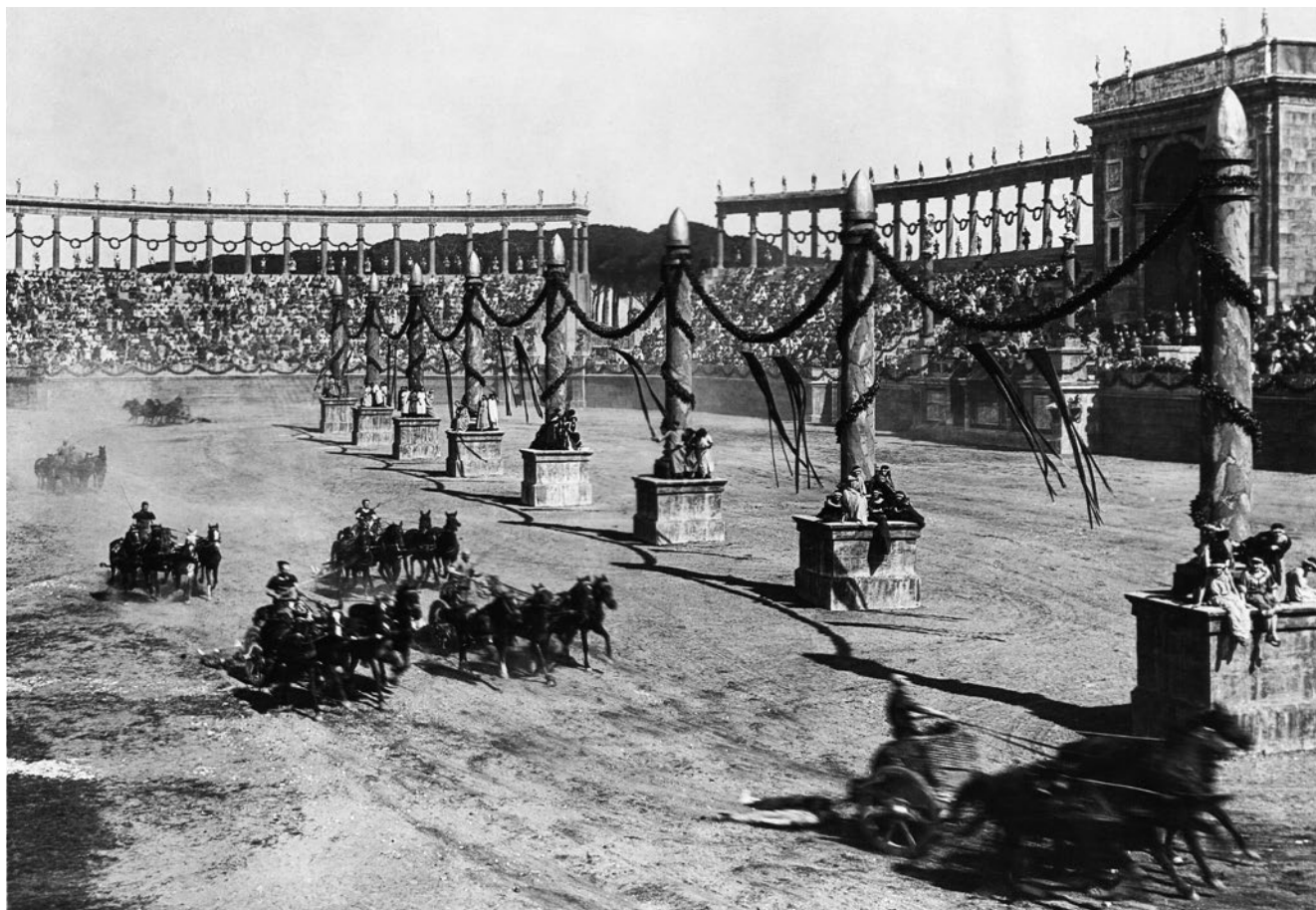
Jon Wengström

## QUO VADIS?

Italia, 1924 Regia: Gabriellino D'Annunzio, Georg Jacoby

■ Sog.: dal romanzo omonimo (1895-1896) di Henryk Sienkiewicz. Scen.: Gabriellino D'Annunzio, Georg Jacoby. F.: Giovanni Vitrotti, Alfredo Donelli, Curt Courant. Scgf.: R. Ferro, G. Spellani. Int.: Emil Jannings (Nerone), Elena Sangro (Poppea), Alphons Fryland (Vinicio), Lilian Hall-Davis (Licia), André Habay (Petronio), Raimondo van Riel (Tigellino), Rina de Liguoro (Eunica), Bruto Castellani (Ursus), Gino Viotti (Chilone Chilonide), Gildo Bocci (Vitellio). Prod.: Unione Cinematografica Italiana ■ 35mm. L.: 2811 m. D.: 137' a 18 f/s. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: EYE Filmmuseum

Coproduzione europea del 1924, *Quo vadis?* offre agli spettatori scene fantasiose della storia romana che appaiono insieme magnifiche e inquietanti. L'imperatore Nerone è interpretato in chiave satanico-grottesca dal divo tedesco Emil Jannings. All'inizio lo vediamo gloriosamente disteso su un triclinio nel parco del suo palazzo monumentale e riccamente decorato, mentre scruta con sadico divertimento una serie di donne seminude che vengono gettate nella fontana per ingrassare le murene destinate alla sua tavola. Le connotazioni erotiche sono messe in risalto da suggestive riprese subacquee. Questo *Quo vadis?* doveva essere il rifacimento del film epico del 1913 di Enrico Guazzoni, che era stato un successo internazionale: si fantasticava così un ritorno nostalgico al cinema prebellico con la speranza di riconquistare un mercato globale ormai perduto. Con i suoi piani sequenza, le inquadrature di ambientazione, la messa in scena in profondità e le migliaia di comparse, il film del 1924 pone anch'esso l'accento sullo spettacolo ma porta la ben nota storia a estremi decadenti: banchetti stravaganti; pestaggi e omicidi; tentativi di stupro; lo spettacolare incendio; i combattimenti dei gladiatori, un au-



Quo vadis?

riga donna e raccapriccianti martirii. Per tutto il tempo *Quo vadis?* enfatizza lo sguardo dell'imperatore – il piacere e l'orrore di Nerone che osserva. Il palazzo della luce trionfa sulla città finché i Cristiani non escono dalle loro catacombe. Il set è la Città della mostra progettata dall'architetto Armando Brasini a Villa Borghese per ospitare la Mostra dell'agricoltura, dell'industria e delle arti applicate. Il riuso del padiglione collega il presente fascista al passato classico di Roma. E tuttavia il suo simbolismo sullo schermo non si concilia con la nascente retorica fascista riguardante i legami tra Italia moderna e antica Roma. "Civis Romanus sum", aveva scelleratamente dichiarato Mussolini il 21 aprile 1924. La città imperiale in cui questo *Quo*

*vadis?* invita gli spettatori a entrare non si addice al fascismo. Stando alle didascalie d'apertura, è simultaneamente capitale del mondo e crogiolo di vizi e corruzione. A distanza di cent'anni, rivisitiamo questo paesaggio visivo con un misto di ripugnanza e attrazione.

Maria Wyke

*The 1924 European co-production Quo vadis? offers viewers fanciful scenes of Roman history that are both magnificent and disturbing. The emperor Nero is played as a satanic grotesque by the German star Emil Jannings. At the start, we see him lie resplendent on a couch in the grounds of his monumental, richly decorated palace. He peers with sadistic amusement at a series of half-dressed women being thrown into the fountain*

*to fatten his eels for dinner. The erotic connotations are brought out by striking underwater shots. This Quo vadis? was designed as a remake of Enrico Guazzoni's internationally successful epic of 1913 – a nostalgic return to pre-war filmmaking in the hope of reconquering a now lost global market. Through its long takes, distant framing, deep staging, and cast of thousands, the 1924 film also puts emphasis on spectacle but takes the familiar story to decadent extremes: extravagant banquets; beatings and murder; attempted rapes; the spectacular fire; gladiatorial fighting, a female charioteer, and lurid martyrdoms. Throughout, Quo vadis? emphasises the gaze of the emperor – Nero's pleasure and horror at looking. The sunlight palace triumphs over the city until the Christians emerge*

from their catacombs. The set is the Palace of Festivities, a pavilion recently designed by the architect Armando Brasini in the Villa Borghese to house an exhibition on agriculture, industry and the applied arts. The pavilion's reuse connects the fascist present to Rome's classical past. Yet its symbolism on screen does not square with the emerging fascist rhetoric about modern Italy's ties to ancient Rome. *Civis Romanus sum*, Mussolini had infamously declared on 21 April 1924. The imperial city this *Quo vadis?* invites viewers to enter is not shaped to suit fascism. According to the opening intertitles, it is simultaneously mistress of the world and crucible of corruption. One hundred years on, we revisit this cinescape with a mixture of revulsion and fascination.

Maria Wyke



Die Sklavenkönigin

## DIE SKLAVENKÖNIGIN [Trailer]

Austria, 1924

Regia: Michael [Mihály] Kertész

- T. it.: *Schiava regina*. T. int.: *The Moon of Israel*. Sog.: dal romanzo *Moon of Israel* (1918) di H. Riger Haggard. Scen.: Ladislav Vajda. F.: Gustav Ucicky, Max Nekut, Hans Theyer. Scgf.: Artur Berger, Emil Stepanek. Int.: Maria Corda (Merapi, la 'Luna di Israele'), Adelqui Millar (principe Seti), Arlette Marchal (Userti), Ferdinand Onno (poeta Ana), Oskar Beregi (Amenmeses), Hans Marr (Mosè), Adolf Weisse (faraone Menapta), Reinhold Häussermann (Pampasa), Georges Haryton (Laban), Emil Heise (grande sacerdote Khi). Prod.: Arnold Pressburger e Alexander Kolowrat (supervisione) per Sascha-Film ■ 35mm. L.: 46 m. D.: 2' a 20 f/s. Bn. Didascalie tedesche / *German intertitles*
- Da: Österreichisches Filmmuseum

Il trailer è introdotto e concluso dal logo della Sascha Film, la casa produttrice austriaca de *Die Sklavenkönigin* diretto da Michael Kertész, famoso

dopo il suo trasferimento ad Hollywood con il nome di Michael Curtiz.

Un buon trailer non spiega la trama del film ma piuttosto suggerisce un'atmosfera, mostrando i protagonisti e alcune scene avvincenti. Questi filmati pubblicitari devono avvincere e convincere senza comunicare troppo. Quello di questo film monumentale del 1924 mostra che l'azione si svolge in Egitto e ha per protagonista un faraone che si muove in ambienti colossali. Intorno a lui schiere di schiavi si inginocchiano in massa al suo apparire mentre costruiscono enormi edifici. Le scenografie magniloquenti si susseguono mentre in battaglia un soldato muore con la fronte trapassata da una freccia. Un paio di primi piani e le immagini finiscono senza avere dato allo spettatore alcuna informazione sulla trama. Il trailer perfetto.

Paolo Caneppele e Günter Krenn

*The trailer starts and ends with the logo of Sascha Film, the Austrian production company of Die Sklavenkönigin directed by Mihály Kertész, better known as Michael Curtiz, the name he adopted after moving to Hollywood.*

*A good trailer does not reveal a film's plot but instead suggests its atmosphere, showing the main characters and some compelling scenes. These promotional clips must captivate and convince without communicating too much. The trailer of this 1924 epic film shows that the action takes place in Egypt and the main character is a pharaoh who moves around colossal sets. Hordes of slaves working on a gigantic building kneel before him en masse as soon as he appears. Majestic scenes follow, while a soldier dies in battle from an arrow that pierces his forehead. A few close-ups and then the images end without giving the viewer any details about the story. The perfect trailer.*

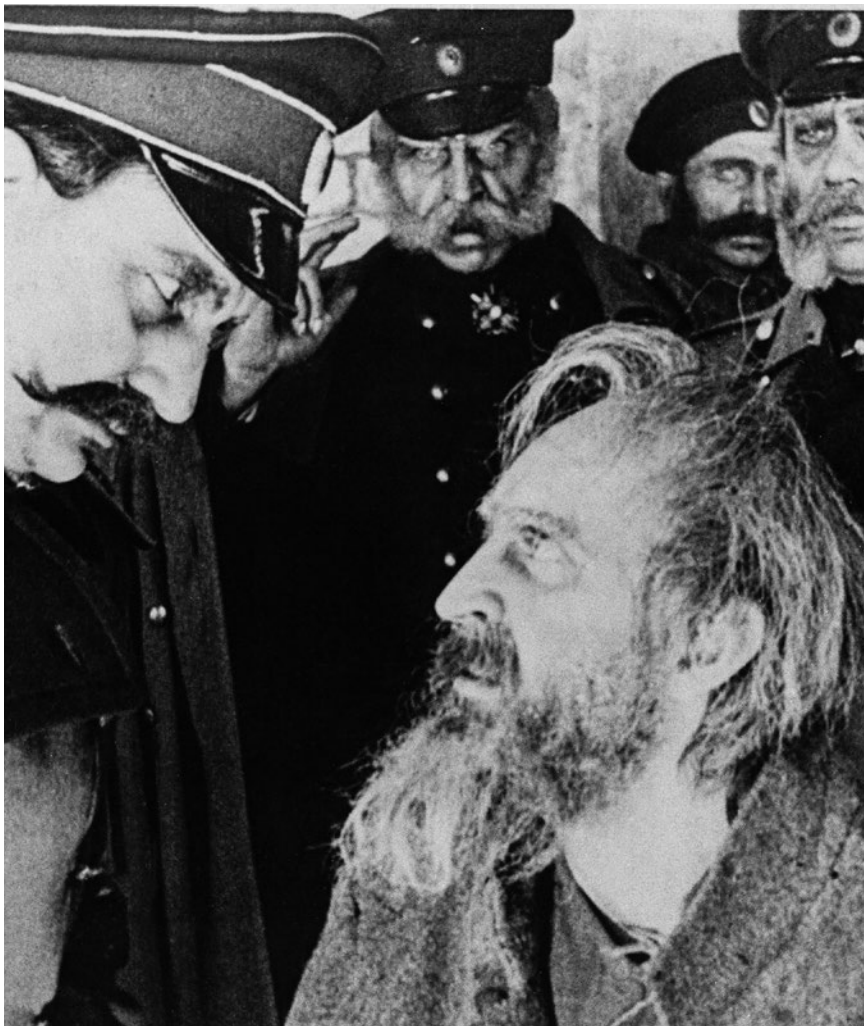
Paolo Caneppele and Günter Krenn

## CAPITOLO 5: GLI SPECCHI DELLA VITA CHAPTER 5: IMITATIONS OF LIFE

### DVOREC I KREPOST'

URSS, 1924 Regia: Aleksandr Ivanovskij

[Il palazzo e la fortezza] ■ T. int.: *The Palace and the Fortress*. T. copia: *Palast und Festung*. Sog.: dal romanzo *Odety kamnem* (1924) di Ol'ga Forš e dal racconto *Tajstvennyj uzbek* (1919) di Pavel Ščëgolev. Scen.: Ol'ga Forš, Pavel Ščëgolev. F.: Ivan Frolov, Viktor Glass. Scgf.: Boris Rerich, Vladimir Ščuko. Int.: Evgenij Boronichin (Michail Bejdeman), Jurij Korvin-Krukovskij (Lagutin), Elena Chmelevskaja (Vera Lagutina), Marija Jur'eva (la madre di Bejdeman), Raisa Mamontova (Viktorina), Viktor Černorudnyj (principe Kurakin), Elena Tumanskaja (Marfa), Aleksej Gorjušin (Pëtr), Kondrat Jakovlev (conte Murav'ëv), Sofija Lavrova (Dolgorukova). Prod.: Sevzapkino ■ DCP. D.: 95'. Col. Didascalie tedesche / *German intertitles* ■ Da: Bundesarchiv ■ Digitalizzato in 4K nel 2022-2024 da Bundesarchiv presso il suo laboratorio e presso Arri Media, a partire da una copia nitrato 35mm imbibita e virata proveniente dalla collezione dell'ex Reichsfilmarchiv e ora conservata dal Bundesarchiv / *Digitised in 4K in 2022-2024 by the Bundesarchiv at Arri Media and at the archive's own technical facilities from a 35mm tinted and toned nitrate print in the former Reichsfilmarchiv collection now preserved at the Bundesarchiv*



Dvorec i krepost'

Il 1924 segna il punto di svolta nella storia del cinema sovietico con i film d'esordio, nel segno dell'avanguardia, di Lev Kulešov, Sergej Ėjzenštejn, Dziga Vertov, Fridrich Ermler, Abram Room, Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg. Nessuna di queste opere fu particolarmente apprezzata dal pubblico. Per le 'masse' l'evento dell'anno fu l'uscita di *Dvorec i krepost'*, melodramma storico ispirato alla storia vera di Michail Bejdeman, un rivoluzionario che fu arrestato nel 1861 e incarcerato

senza processo nella Fortezza di Pietro e Paolo a San Pietroburgo, dove passò vent'anni in isolamento e sviluppò una malattia mentale.

Aleksandr Ivanovskij iniziò la sua carriera cinematografica nel 1918, subito dopo la rivoluzione. Tuttavia apparteneva decisamente alla vecchia scuola, non era minimamente interessato al montaggio, all'eccentricismo o ad altre teorie cinematografiche alla moda e presto divenne uno dei capifila

impliciti dei cosiddetti 'tradionalisti' del cinema sovietico. Il loro obiettivo era quello di realizzare film di successo commerciale che potessero competere con le produzioni straniere – *cinéma de qualité*, se vogliamo.

Ivanovskij aveva esordito a teatro, come regista d'opera, e l'avanguardia criticò sistematicamente i suoi film per la loro pesantezza operistica, l'assenza di dinamismo cinematografico e la forte enfasi posta sulle didascalie che,

secondo i suoi detrattori, dovevano comunicare le emozioni di cui le immagini erano prive. In effetti Ivanovskij si affidò a grandi nomi del teatro (nel cast di *Dvorec i krepost'* figurano leggende del palcoscenico come Kondrat Jakovlev e Jurij Korvin-Krukovskij) e a scenografie sontuose. Queste ultime rivestono qui un interesse particolare, poiché la parte del film relativa al 'palazzo' fu girata all'Hermitage – già Palazzo d'Inverno, la residenza degli zar di Russia – e molti oggetti di scena e costumi furono presi in prestito dal museo con grande orrore dei suoi dipendenti, alcuni dei quali ricordavano ancora Alessandro II, assassinato nel 1881, e suo figlio Alessandro III.

Il successo fenomenale di questo film ha lasciato perplessi per decenni gli studiosi. Tuttavia, il solo esemplare accessibile era un brutto duplicato in bianco e nero di una riedizione successiva. Per fortuna al Bundesarchiv è sopravvissuta una splendida copia nitrato della versione distribuita in Germania. Con la sua fotografia nitida e un uso smodato di viraggi e imbibizioni (di grande effetto tanto nella scena dei fuochi d'artificio quanto nella resa degli interni tetri della fortezza), il film è molto più cinematografico di quanto fossimo stati indotti a credere.

Peter Bagrov

*The year 1924 marks the turning point in the history of Soviet cinema, when Lev Kuleshov, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Fridrikh Ermler, Abram Room, Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg made their avant-garde debuts. None of these directors were particularly appreciated by the general public. For the "masses", the event of the year was the release of Dvoret's i krepost, a historical melodrama based on a true story of Mikhail Beideman, a revolutionary who was arrested in 1861 and sent without a trial to the Peter and Paul Fortress in St. Petersburg, where he spent 20 years in isolation and developed a mental illness.*

*Aleksandr Ivanovsky started his film career in 1918, right after the revolu-*

*tion. Yet, he very much belonged to the old school, was not in the least interested in montage, eccentricism or other fashionable cinematic theories, and soon became one of the unspoken leaders of the so-called "traditionalists" in Soviet cinema. Their goal was to make commercially successful pictures, ones that could compete with foreign releases – cinéma de qualité, if you will.*

*Ivanovsky began on stage as an opera director, and the avant-garde systematically criticised his works for their operatic ponderosity, a lack of cinematic dynamics and a heavy emphasis on intertitles which, his opponents claimed, had to convey the emotions the images lacked. He indeed relied on big theatrical names (the cast of Dvoret's i krepost includes such stage legends as Kondrat Yakovlev and Yuri Korvin-Krukovsky) and lavish sets. The latter are of particular interest here, because the palace part of the film was shot in the Hermitage – formerly the Winter Palace, the residence of the Russian czars, – and many props and costumes were borrowed from the museum, much to the horror of its employees, some of whom still remembered the assassinated Aleksandr II and his son Aleksandr III.*

*For decades, the phenomenal success of this film puzzled scholars. Yet, the only accessible copy was a "dupy" black-and-white print of a later re-release. Luckily, a stunning nitrate print of the German distribution version survived at the Bundesarchiv. With its crisp photography and an excessive use of tinting and toning (equally impressive in the fireworks sequence and the grim interiors of the fortress), it is much more cinematic than we were led to believe.*

Peter Bagrov

## J'AI TUÉ!

Francia, 1924 Regia: Roger Lion

■ T. it.: *Ho ucciso*. Scen.: Roger Lion, Frances Guihan. F.: Maurice Desfassiaux, Castagnet [Paul Castanet], Segundo

de Chomón (effetti speciali). Scgf.: Émile-Bernard Donatien. Int.: Sessue Hayakawa (Hidéo), Max Maxudian (professor Dumontal), Huguette Duflos (Huguette Dumontal), Maurice Sigris (Gérard Dumontal), Pierre Daltour (Harry Vérian), Denise Legeay (la baronessa di Calix), Jules de Spoly (conte Ricardo), André Volbert (il commissario di polizia), Maurice Luguet (il presidente). Prod.: Richard Pierre Bodin per Les Films Thyra  
 ■ 35mm. L.: 2051 m. D.: 90' a 20 f/s. Col. Didascalie francesi / French intertitles  
 ■ Da: La Cinémathèque française

Roger Lion è un cineasta attivo a partire dai primi anni Dieci del Novecento. I suoi soggetti prediletti sono spesso storie d'amore sentimentali. Scomparso nel 1934, non lascia opere di particolare rilievo. Si ricordano la sua versione di *Le Chasseur de chez Maxim's* (1926) e, per l'appunto, *J'ai tué!*

Cosa fa sì che questo film, malgrado il soggetto molto convenzionale, catturi l'attenzione e tenga desta la curiosità fino allo scioglimento dell'intreccio?

Come prima cosa, l'irruzione nella finzione di immagini documentarie del terremoto del 1923 in Giappone produce un effetto di realtà sorprendente e quasi fatale a un dramma mondano che, di conseguenza, pare ancora più fuori del mondo.

Le scenografie di Donatien trasudano un evidente gusto anni Venti per un esotismo rivisitato attraverso l'art déco, e potrebbero essere utilizzate per mettere in scena una malinconia simile a quella di Victor Segalen. Sessue Hayakawa accentua 'il sentimento del diverso' in una messa in scena molto teatralmente 'alla francese'. Contribuisce ampiamente a risvegliare quel po' di interesse nello spettatore contemporaneo. Privato delle pause e del trucco dei seduttori dei ruggerenti anni Venti, ha una presenza fisica che si irradia talvolta dalle inquadrature 'plumbee'. L'ultima scena del processo lo vede saltare in maniera spettacolare dall'altra parte dell'aula di tribunale per strangolare il ricattatore: un balzo degno di Fairbanks!





J'ai tué!

Alcuni numeri di cabaret offrono infine un inventario dei gusti esotici del momento: Polinesia, Spagna, Russia. Scenografie, Hayakawa, numeri di cabaret, grandi giardini, sontuose dimore e un complessivo languore colorano il film di una certa atmosfera decadente affine a mondi a metà strada tra Paul Bourget e Huysmans.

Il film è visivamente alquanto ricercato: le mussole trasparenti di Huguette Duflos fanno a gara con le fontane dei giardini alla francese. Dimostrazione ostentata del 'buon gusto' del cineasta, al quale riesce più agilmente la sequenza decisiva della festa che alterna il ballo e l'intrigo crimina-

le. Il corpo di Hayakawa dinamizza e ritma la scena.

Dominique Païni, *La Persistance des images*, La Cinémathèque française, Parigi 1996

*Roger Lion was active in filmmaking from early in the 1910s and had a predilection for sentimental romances. On his death in 1934, the body of work he left behind was not particularly remarkable. His adaptation of Chasseur de chez Maxim's (1926) and, outstandingly, J'ai tué! remain memorable.*

*What is it that makes this film – for all its conventional subject matter – grab our attention and prick our curiosity to*

*find out what happens? In particular, the emergence halfway through the story of archive footage of the earthquake that struck Japan in 1923 endows this mundane drama with a gripping and almost fatal authenticity, making it feel even more out of this world.*

*Donatien's set designs reveal a 1920s penchant for an exoticism revisited in art deco and could stand in for a melancholy stage set reminiscent of Victor Segalen. Sessue Hayakawa heightens this "sense of difference" in a set-up that is theatrically very much à la française. He is a source of considerable interest for contemporary viewers. Stripped of the long pauses and seductive make-up of the*

*Roaring Twenties, he has a physical presence that occasionally radiates through clunky shots. The final courtroom scene sees him bounding spectacularly through the public gallery in order to strangle the blackmailer: a leap worthy of Fairbanks!*

*Finally, a few cabaret numbers offer a review of the types of exoticism in vogue back in the day: Polynesia, Spain, Russia. The sets, Hayakawa, the cabaret acts, the grand gardens, the sumptuous private hotels and a languorous feel lend the film a certain air of decadence somewhere between the world-views of Paul Bourget and Huysmans.*

*The film is visually refined: the transparent draperies of Huguette Duflos rival the fountains of the French-style garden. An ostentatious show of good taste by the filmmaker, who is more subtly successful in the crucial party sequence that switches between the ball and the criminal intrigue. Hayakawa's body galvanises and sets the rhythm of the scene.*

*Dominique Païni, La Persistance des images, La Cinémathèque française, Paris 1996*

## DER RÄCHER VON DAVOS

Svizzera, 1924 Regia: Heinrich Brandt

[Il giustiziere di Davos / The Avenger of Davos] ■ T. alt.: *Le Justicier de Davos*. Scen.: Heinrich Brandt, Stefan Markus. F.: Hans Bloch. Int.: Suzanne Marwille (Mary Zente), Walter Félix (Fred Zente), Jean Roy (padre di Mary e Fred), Hans Peter Peterhans (Charles Sanders), Angelo Ferrari (conte Henry de Milesco), Eric Barclay (Bob Perry), Marquissette Bosky (Agnès Perry), Elena Lunda (Baronessa Ida de Metera). Prod.: Stefan Markus per Gotthard-Film AG ■ 35mm. L.: 1511 m. D.: 74' a 18 f/s. Col. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Cinémathèque suisse

La Settimana internazionale degli sport invernali, che precedette i Giochi olimpici estivi di Parigi del 1924, si svolse a Chamonix, ai piedi del



Der Rächer von Davos

Monte Bianco, tra il 25 gennaio e il 5 febbraio 1924. Pensato per onorare sport che non potevano essere praticati d'estate, l'evento ebbe un enorme successo, con oltre diecimila spettatori paganti, e portò all'istituzione dei Giochi olimpici invernali, da svolgersi ogni quattro anni.

Il grande fermento suscitato dai giochi ispirò la realizzazione di questo film prodotto dalla Gotthard-Film di Zurigo, compagnia fondata l'anno prima dallo scrittore ed ex mercante d'arte Stefan Markus (il quale, a quanto si dice, fu costretto a vendere un van Gogh in suo possesso per raccogliere i capitali necessari).

Girato quasi interamente in esterni, *Der Rächer von Davos* combina riprese di tipo documentaristico dei vari sport presenti ai giochi, come il bob, il pattinaggio artistico, lo sci e l'hockey su ghiaccio, con una trama di fantasia che ruota attorno agli ospiti di una località di villeggiatura alpina. Un artista della truffa dal presunto nobile lignaggio dà la caccia a una donna dopo l'altra. Dopo aver sedotto la figlia di un ricco industriale, riceve il giusto castigo per

mano del vendicativo fratello della vittima precedente.

Sia l'ambientazione montana che la trama ricordano in qualche modo *Blind Husbands* (*Mariti ciechi*, 1919) di Stroheim, ma il film si distingue per la spettacolarità dei paesaggi, la messa in scena dinamica e il ritmo sostenuto delle scene d'azione. I realizzatori riunirono un cast internazionale che comprende l'attore svedese Eric Barclay nel ruolo del giustiziere cui si riferisce il titolo, l'attrice francese Marquissette Bosky in quello della sorella che ha subito il torto, gli attori italiani Angelo Ferrari e Elena Lunda nei panni del truffatore e della sua complice e l'attrice cecoslovacca Suzanne Marwille in quelli della figlia dell'industriale. Quest'ultima, "considerata la prima star femminile del cinema cecoslovacco" (Martin Šraj), lavorò anche dietro la macchina da presa, in qualità di sceneggiatrice di molti dei suoi film cecoslovacchi.

Davos fu a un certo punto in lizza per ospitare i Giochi olimpici invernali del 1928 ma fu battuta da St. Moritz.

Oliver Hanley

*The Winter Sports Week, organised in conjunction with the 1924 Summer Olympics in Paris, was held in Chamionix at the foot of Mont Blanc between 25 January and 5 February 1924. Designed to honour sports that couldn't be held in summer, the event was a huge success, with over 10,000 paying spectators, ensuring that it would be repeated quadrennially as the Winter Olympic Games.*

*The buzz around the games inspired the making of this film, produced by the Zürich-based Gotthard-Film company founded the previous year by writer and former art dealer Stefan Markus (who was, allegedly, forced to sell an original van Gogh in his possession to raise the necessary capital).*

*Shot almost entirely on location, Der Rächer von Davos combines documentary-like footage of the various sports featured in the games, such as bobsleighbing, figure-skating, skiing, and ice hockey, with a fictional plot revolving around the guests of an Alpine vacation resort. Here a con artist of supposedly noble lineage preys on one woman after another. Having seduced the daughter of a wealthy industrialist, he gets his comeuppance at the hand of the vengeful brother of his previous victim.*

*Both the mountain setting and storyline are somewhat reminiscent of Stroheim's Blind Husbands (1919), but the film stands out thanks to the spectacular scenery as well as German director Heinrich Brandt's dynamic staging and*

*brisk pacing of the action scenes. The makers assembled an international cast including Swedish actor Eric Barclay as the eponymous avenger, French actress Marquissette Bosky as his wronged sister, Italian actors Angelo Ferrari and Elena Lunda as the con man and his accomplice, and Czechoslovakian actress Suzanne Marwille as the industrialist's daughter. The latter, "considered to be the first Czechoslovakian female film star" (Martin Srajer), was also active behind the camera, serving as scriptwriter on several of her Czechoslovakian productions.*

*Davos was at one point in the running to host the next Winter Olympic Games in 1928, but lost out to St. Moritz.*

*Oliver Hanley*

## CAPITOLO 6: AMICI E RIVALI CHAPTER 6: FRIENDS AND RIVALRS

### ALICE THE PEACEMAKER

USA, 1924 Regia: Walt Disney

■ T. copia: *Alice in Kameraadschaft*.

F.: Harry Forbes, Mike Marcus.

Animazione: Lilian Bound, Walt Disney,

Kathleen Dollard, Rollin Hamilton, Ub

Iwerks. Int.: Virginia Davis (Alice), Tommy

Hicks, Leon Holmes. Prod.: Margaret J.

Winkler Productions ■ 35mm. L.: 211 m.

D.: 10' a 18 f/s. Bn. Didascalie olandesi /

Dutch intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum

Lo storico successo mondiale della Walt Disney nacque cent'anni fa da origini modeste: le *Alice Comedies*, prima serie di successo di Walt e Roy Disney, apparvero per la prima volta sugli schermi cinematografici nel 1924. I cortometraggi partivano da una premessa geniale: inserire una bambina, ripresa dal vero, in un mondo animato. Nel 1924 il ruolo di Alice fu interpretato dalla deliziosa Virginia Davis, spesso coinvolta in elaborate cornici narrative, come in questo film, dove interrompe una rissa tra Tommy Hicks e Leon Holmes raccontando un



Alice the Peacemaker

aneddoto animato su un gatto e un topo riappacificatisi grazie alla sua mediazione. *Alice the Peacemaker* è animato sia dallo stesso Walt Disney, sia da Ub Iwerks, che si era appena trasferito a Los Angeles da Kansas City. Lo stile di disegno di Iwerks è immediata-

mente riconoscibile, specie nella scena che raffigura il graduale ripensamento dei due personaggi, compito difficile per un animatore. Iwerks svolgerà un ruolo fondamentale nei futuri successi Disney.

J.B. Kaufman

The historic worldwide success of the Walt Disney company sprang from modest beginnings 100 years ago: the Alice Comedies, Walt and Roy Disney's first successful film series, first appeared on cinema screens in 1924. These shorts started from an inventive premise: inserting a little girl, filmed in live action, into an animated world. During 1924 the role of Alice was played by the delightful Virginia Davis, who frequently enjoyed elaborate framing stories – as in this film, when she breaks up a fight between Tommy Hicks and Leon Holmes by relating her tale of mediating a feud between an animated cat and mouse. Alice the Peacemaker features animation by both Walt Disney himself and Ub Iwerks, who had just moved from Kansas City to Los Angeles. Iwerks' drawing style is immediately evident, notably in a scene depicting the two characters' gradual change of heart, a difficult challenge for an animator. Iwerks would go on to play a major role in Disney's subsequent successes.

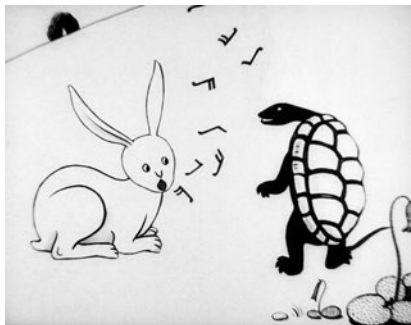
J.B. Kaufman

## KYOIKUOTOGIMANGA USAGI TO KAME

Giappone, 1924  
Regia: Sanae Yamamoto

[La lepre e la tartaruga] ■ T. int.: *The Hare and the Tortoise*. Sog.: dalla favola di Esopo. Prod.: Nakajima Katsudoshashin Division ■ 35mm. L.: 126 m. D.: 6' a 18 f/s. Bn. Didascalie giapponesi / *Japanese intertitles* ■ Da: National Film Archive of Japan

Tre anni dopo l'esordio della serie animata *Aesop's Fables* di Paul Terry negli Stati Uniti, Sanae Yamamoto (1898-1981) realizzò questo splendido adattamento disegnato di *La lepre e la tartaruga*. Tratto da una famosa filastrocca giapponese ispirata alla favola, fu uno dei primi film di questo animatore destinato a una lunga e felice carriera cinematografica, in



Kyoikuotogimanga usagi to kame

particolare alla Toei Doga. Come osservano Laura Montero-Plata e Marie Pruvost-Delaspre, i primi film di Yamamoto “esemplificano bene le capacità tecniche padroneggiate dagli animatori giapponesi dell'epoca e il modo in cui cercavano di mettere insieme gli strumenti disponibili e la conoscenza dei cartoni animati americani”.

*Kyoikuotogimanga usagi to kame* è una delle varie gemme disponibili sul sito del National Film Archive of Japan dedicato ai classici dell'animazione giapponese ([animation.filmarchives.jp](http://animation.filmarchives.jp)), una vera miniera di tesori che abbraccia un periodo di ventiquattro anni, dal primo film d'animazione giapponese conservato, risalente al 1917, a *Namakegitsune* (1941) di Yamamoto.

Oliver Hanley

*Three years after Paul Terry introduced his Aesop's Fables cartoon series in the US, Sanae Yamamoto (1898-1981) produced this beautiful line-drawn adaptation of The Hare and the Tortoise. Based on a popular Japanese nursery rhyme inspired by the fable, it was one of the first films by the animator, who would go on to have a long and successful career in the industry, notably at the Toei Doga studio. As Laura Montero-Plata and Marie Pruvost-Delaspre point out, Yamamoto's early films "offer good examples of the technical skills mastered by Japanese animators at that time and the way they were trying to bring together the tools available and their knowledge of American cartoons".*

*Kyoikuotogimanga usagi to kame is one of several gems available on the National Film Archive of Japan's Japanese Animated Film Classics portal ([animation.filmarchives.jp](http://animation.filmarchives.jp)); a veritable treasure trove covering a 24-year period, from the earliest surviving Japanese animated film from 1917, to Yamamoto's Namakegitsune (The Lazy Fox, 1941).*

Oliver Hanley

## A PÁL UTCAI FIÚK

Ungheria, 1924-1925 Regia: Béla Balogh

[I ragazzi della via Pál / The Paul Street Boys] ■ T. copia: *Dječaci Pavlove ulice*. Sog.: dal romanzo omonimo (1906) di Ferenc Molnár. Scen.: Béla Balogh. F.: István Eiben, Dezső Nagy. Int.: Gyuri Faragó (Nemecsek), Ernő Verebes (Boka), Ferkó Szécsi (Geréb), Frigyes Pártos (Csónakos), István Barabás (Feri Áts), Gyula Margittay (professor Racz), Lajos Sári (guardiano notturno slovacco), Gusztáv Vándory (padre di Geréb), György Hajnal (padre di Nemecsek), Piroska B. Sipos (la madre di Nemecsek). Prod.: Pásztory Filmvállalat ■ 35mm. L.: 1426 m. D.: 62' a 20 f/s. Col. Didascalie croate / *Croatian intertitles* ■ Da: National Film Institute Hungary - Film Archive

*I ragazzi della via Pál* di Ferenc Molnár fu inizialmente pubblicato a puntate in una rivista per ragazzi nel 1906. Da allora è considerato un classico e rimane uno dei libri più amati in Ungheria. La storia è stata adattata più volte al cinema. Nel 1917 Béla Balogh ne diresse una prima versione cinematografica, ritornando al romanzo nel 1924 per un secondo adattamento muto ungherese. Dei due, si è conservato solo questo film più tardo.

La trama racconta l'aspro conflitto tra i Ragazzi della via Pál e i loro rivali, le Camicie rosse, in difesa del loro territorio, il *grund*, un pezzo di terra incolto tra le case annerite dal fumo del quartiere Józsefváros di Budapest.



A Pál utcai fiúk

Nemecsek è l'unico soldato semplice in questo 'reggimento' di ufficiali, ma alla fine si rivelerà un eroe. La sua morte, una delle scene più toccanti della letteratura e del cinema, è uno straordinario simbolo del tragico spreco di vite che fu la Prima guerra mondiale. Il piccolo e fragile ma coraggioso e altruista Nemecsek era interpretato da Gyuri Faragó, celebre per il suo talento musicale. Magro, pallido, le guance scavate, timido e con il sorriso triste dei perdenti, Faragó era l'esatto opposto delle piccole star degli anni Venti, con il loro aspetto angelico, le guance paffute e l'aria baldanzosa.

L'adattamento del 1924 (che, come il romanzo, ottenne un notevole successo all'estero) è stato a lungo ritenuto perduto fino al ritrovamento di un esemplare d'epoca, una copia di distribuzione croata conservata negli archivi della Jugoslovenska Kinoteka di Belgrado. La copia è purtroppo incompleta: manca soprattutto la decisiva battaglia per il *grund* nella quale il febbricitante Nemecsek, abbandonato il suo letto di malato, sconfigge Feri Áts, capitano delle Camicie rosse. La copia ha perso anche le elaborate didascalie disegnate da László Kalmár. Spiega una recensione dell'epoca: "Ciascun cartello aveva un proprio carattere

tipografico, che con il suo aspetto si adattava alla situazione e all'atmosfera descritte. Per esempio, se c'era un pianto le lacrime uscivano dalle lettere, se c'era paura le lettere tremavano, se veniva detta una bugia le lettere si ritraevano come per viltà".

Márton Kurutz

*Ferenc Molnár's novel The Paul Street Boys was originally serialised in a boys' magazine in 1906. Since then it has acquired classic status and remains one of the best-loved books in Hungary. The story has been adapted to the screen several times. In 1917, Béla Balogh directed the first film version, returning to*

the novel in 1924 for a second Hungarian silent adaptation. Of the two, only this later film survives.

The story relates the bitter conflict between the Paul Street Boys and their rivals, the Red Shirts, in defence of their territory, the “grund”, a piece of wasteland between the smoke-blackened houses in Budapest’s Józsefváros neighbourhood. Nemeček is the only private in this “regiment” of officers, yet he ultimately proves himself a hero. His death, one of the most affecting death scenes in literature or film, is an extraordinary symbol of the tragic waste of the First

World War. The small, frail, yet defiant and altruistic Nemeček was played by Gyuri Faragó, known for his musical talent. Thin, pale, hollow-cheeked, timid, and with a loser’s sad smile, Faragó was the very opposite of the child-star ideal of the 1920s, angel-like, full-cheeked, and self-assured.

The 1924 adaptation of *The Paul Street Boys* (which – like the novel – enjoyed considerable success abroad) was long believed lost until a vintage Croatian release print was found in the archive of the Jugoslovenska Kinoteka in Belgrade. It is unfortunately incomplete,

lacking, above all, the decisive battle for the “grund” in which fever-ridden Nemeček, emerging from his sickbed, defeats Feri Áts, captain of the Red Shirts. The print has also lost László Kalmár’s elaborately designed intertitles. A contemporary review explains, “Each insert produced a characteristic type, which in its graphic appearance expressed the situation and atmosphere being expressed. For example, if there was weeping, tears escaped from the letters, if there was fear, the letters trembled, if there was a lie, they shrank as if with cowardice.”

Márton Kurutz

## CAPITOLO 7: NON-FICTION E AVANGUARDIA CHAPTER 7: NON-FICTION AND AVANT-GARDE

### ANNA PAVLOVA

USA-Regno Unito, 1924/1954

■ Int.: Anna Pavlova. Prod.: Douglas Fairbanks Pictures Corporation ■ DCP. D.: 16'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: BFI National Archive  
■ Digitalizzato nel 2024 da BFI National Archive a partire da una copia 35mm acetato / *Digitised in 2024 by BFI National Archive from a 35mm acetate print*

Nel 1924, mentre si trovava a Hollywood, Anna Pavlova fece visita a Douglas Fairbanks nei suoi studios, dove quest’ultimo stava girando il film d’azione epico-avventuroso ad alto budget *Il ladro di Bagdad*. Palesamente su richiesta di Fairbanks, appassionato di danza, la famosa ballerina accettò di esibirsi davanti alla macchina da presa, durante le pause pranzo, in alcuni dei suoi numeri più celebri, tra cui l’emblematico “Cigno”. Il materiale filmato, allora non pensato per essere mostrato al pubblico, rappresenta oggi “la più bella testimonianza della leggendaria ballerina” (David Robinson). Trent’anni dopo a Londra fu aggiunta una colonna sonora con l’aiuto di ex componenti della compagnia di Pavlova che identificarono i brani su

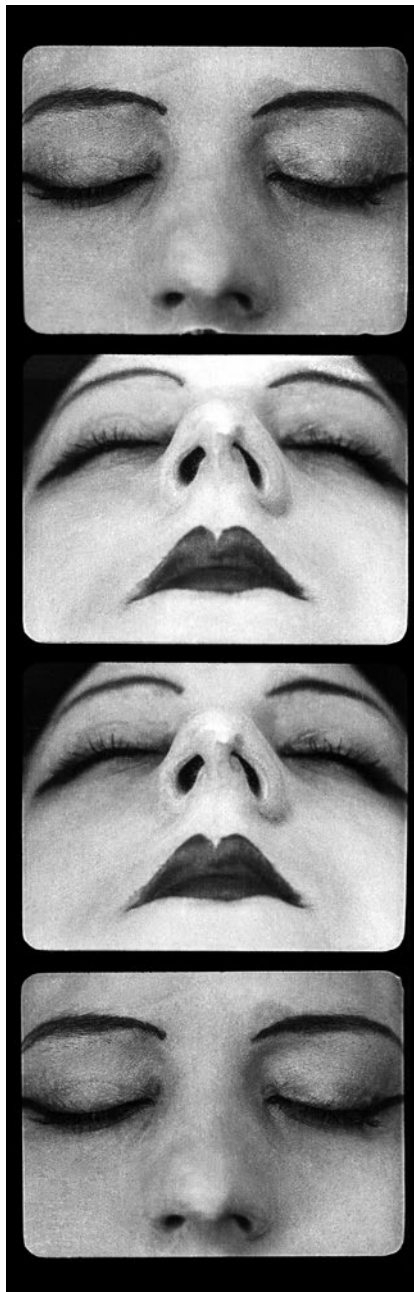


Anna Pavlova

cui erano stati eseguiti i balletti (tra cui composizioni di Čajkovskij, Saint-Saëns, Riccardo Drigo, Josef Bayer e Léo Delibes). In assenza di una stampa 35mm proiettabile, il materiale è stato recentemente digitalizzato in alta definizione appositamente per la presentazione a Il Cinema Ritrovato.

Oliver Hanley

While in Hollywood in 1924, Anna Pavlova visited Douglas Fairbanks at his studio, where the latter was then currently filming his big-budget *Arabian Nights* action-adventure epic *The Thief of Bagdad*. Ostensibly at dance-enthusiast Fairbanks’ behest, the famed ballerina agreed to perform several of her most celebrated routines on set for the



Ballet mécanique

cameras during lunch breaks, including her iconic "The Swan". The footage, not intended for public exhibition at the time, now represents "the finest record of the legendary dancer" (David Robinson). Thirty years later, a musical soundtrack was added in London with the help of

former members of Pavlova's company, who identified the pieces to which the dances were originally performed (which included compositions by Tchaikovsky, Saint-Saëns, Riccardo Drigo, Josef Bayer and Léo Delibes). With no screenable 35mm print available, the footage has been freshly digitised in high definition especially for the occasion of the screening at Il Cinema Ritrovato.

Oliver Hanley

## BALLET MÉCANIQUE

Francia, 1924 Regia: Fernand Léger, Dudley Murphy

■ F.: Dudley Murphy, Man Ray. Mus.: George Antheil. Int.: Kiki de Montparnasse [Alice Prin], Katherine Murphy, Dudley Murphy, Fernand Léger. Prod.: André Charlot ■ 35mm. L.: 311 m. D.: 12' a 24 f/s. Bn e Col. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: EYE Filmmuseum

*Ballet mécanique* è un film esemplare nell'ambito dell'espressione cinematografica dei movimenti artistici d'avanguardia europei. Consiste in un'esplorazione dell'immaginario modernista, fatta di primi piani, ripetizioni, oscillazioni, insolite vedute di oggetti e persone in movimento, tutte montate insieme in un ritmo rapido e sincopato. La genesi del film ha coinvolto diverse figure centrali della storia dell'arte e della cultura, ciascuna delle quali ha apportato il proprio contributo concettuale ed estetico.

Negli anni Venti, gli artisti d'avanguardia proponevano una forma di sperimentazione volta alla rottura delle strutture del linguaggio cinematografico. La natura sperimentale di *Ballet mécanique* si estende anche alla partitura musicale originale di George Antheil. Una copia in nitrato conservata presso l'EYE Filmmuseum (da cui proviene la stampa proiettata) contiene inserti colorati in blu, verde, rosso e giallo. È una delle sole tre superstiti di prima generazione, mentre la maggior

parte degli archivi conserva solo duplicati in bianco e nero delle precedenti copie a colori.

Rossella Catanese

*Ballet mécanique* is an exemplary film within the cinematic expression of the European avant-garde art movements. It consists of an exploration of modernist imagery, comprised of close-ups, repetitions, oscillations, as well as unusual views of objects and people in motion, all edited together in a rapid and syncopated rhythm. The genesis of the film involved several key international figures in the history of art and culture, each of whom made their own individual conceptual and aesthetic contribution.

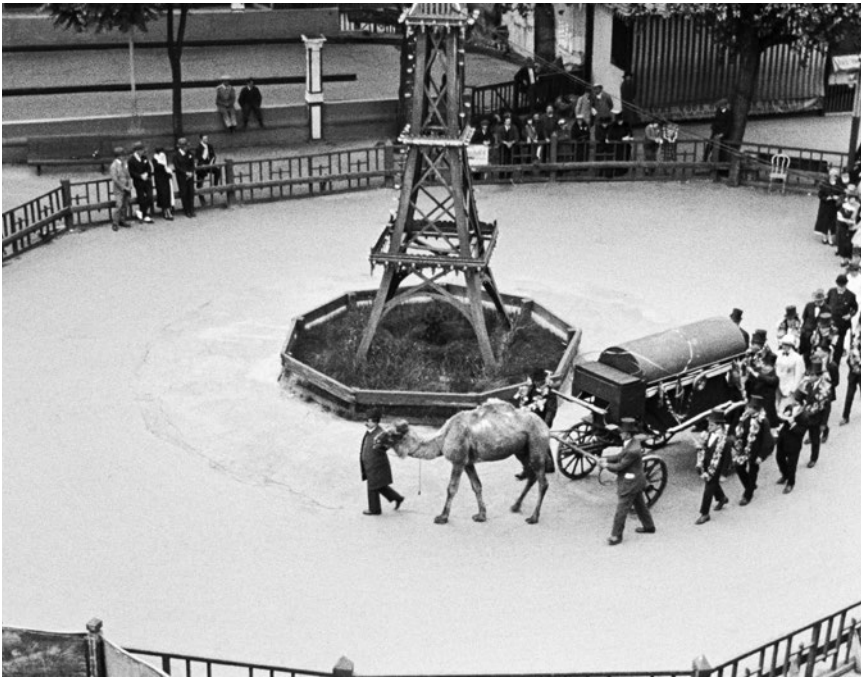
In the 1920s, avant-garde artists were proposing a form of experimentation that aimed to rupture the structures of film language. The experimental nature of *Ballet mécanique* even extended to George Antheil's original musical score. A nitrate print preserved at EYE Filmmuseum (from which the print being screened stems) contains coloured inserts in blue, green, red and yellow. EYE's nitrate print is one of only three surviving vintage first-generation elements, while most archives hold only black-and-white duplicates of earlier coloured prints.

Rossella Catanese

## ENTR'ACTE

Francia, 1924 Regia: René Clair

■ Scen.: Francis Picabia. F.: Jimmy Berliet. Int.: Jean Börlin (cacciatore/uomo morto), Inge Fries (ballerina), Marcel Duchamp, Man Ray (giocatori di scacchi), Erik Satie (compositore), Francis Picabia (l'autore), Rolf de Maré (lo sponsor), Marcel Achard, Georges Auric, Georges Charenso, (participant i al corteo funebre). Prod.: Rolf de Maré per Les Ballets Suédois ■ DCP. D.: 22'. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé ■ Restaurato in 4K nel 2018 da Fondation Jérôme Seydoux-



Entr'acte

Pathé presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo originale nitrato e da una copia depositata da René Clair presso Fondazione Cineteca Italiana, Milano. Con il sostegno di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée / Restored in 4K in 2018 by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original nitrate negative and from a print deposited by René Clair at Fondazione Cineteca Italiana, Milan. With funding provided by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

*Entr'acte* fu commissionato da Rolf de Maré, direttore dei Ballets suédois, per il balletto *Relâche* di Francis Picabia, in scena al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi a partire dal 5 dicembre 1924. Il balletto inizia con la proiezione di un prologo filmato in cui Erik Satie – compositore delle musiche del balletto e del film – e Francis Picabia sono sul tetto del teatro. Il film vero e proprio viene proiettato durante l'intermezzo “per far uscire il pubblico dalla sala”, intenzione sovversiva

di cui riferisce la stampa dell'epoca.

Se l'accoglienza del balletto di Picabia è contrastante, il film mette d'accordo tutti e lancia la carriera di René Clair. Questi riesce a distanziarsi dal soggetto iniziale di Picabia realizzando un film dadaista dal montaggio dinamico e inquietante, “che produce un'esasperazione dei sensi che faceva venire voglia di schiaffeggiare il vicino e di mordere la vicina”, come scrisse all'epoca R. de Givrey su “Bonsoir”.

Lenny Borger

*René Clair was originally commissioned to make Entr'acte by Rolf de Maré, manager of the Swedish Ballet, to accompany Francis Picabia's ballet, Relâche, performed from 5 December 1924 at Paris' Theatre des Champs-Élysées. The ballet opened with a prologue in which Erik Satie, composer of the score for both ballet and film, appears on the roof of the theatre together with Francis Picabia. The film itself was shown during the interval as a means of “getting the audience to leave their seats”, a subversive purpose reported in the press of the day.*

*Critical reception of Picabia's ballet was mixed, but the film received unanimous praise. It launched Clair's career. Clair manages to rise above Picabia's initial screenplay to produce a dynamically and disturbingly edited Dada piece. As R. de Givrey remarked in “Bonsoir” at the time, “by producing an exasperating effect on the senses, it makes one want to slap the man sitting next to one and bite the woman on the other side”.*

Lenny Borger

## KINDERFEST UND 60 JÄHRIGE JUBELFEIER DES SCHREBERVEREINS DER WESTVORSTADT ZU LEIPZIG

Germania, 1924

■ 35mm. L.: 116 m. D.: 5' a 20 f/s. Imbibito / Tinted. Didascalie tedesche / German intertitles ■ Da: Sächsisches Staatsarchiv ■ Restauro fotochimico realizzato nel 2023 da Sächsisches Staatsarchiv presso il laboratorio ANDEC, a partire da una copia nitrato 35mm. Imbibizioni riprodotte da Jan Ledecký con tecniche d'epoca / Restored photochemically in 2023 by Sächsisches Staatsarchiv at ANDEC laboratory from a 35mm tinted nitrate print. Colour tinting reproduced by Jan Ledecký in line with the original historical method

Negli orti urbani situati nel centro della popolosa città di Lipsia, i cittadini dell'Impero germanico e, a partire dal 1919, della prima Repubblica tedesca (successivamente nota a tutti come Repubblica di Weimar) avevano la possibilità di rimpolpare le loro scorte alimentari e insieme rilassarsi in idilliaci giardini da loro creati. La tradizione fu adeguatamente celebrata con una parata e numerosi giochi per bambini che si tennero nel luglio del 1924 nell'area in cui si svolgevano le fiere e il luna park. Una nota scritta a mano nel registro del club di giardinaggio ricorda con orgoglio la partecipazione di duemila bambini ai festeggiamenti,





Kinderfest und 60 jährige Jubelfeier des Schrebervereins der Westvorstadt zu Leipzig

che si protrassero fino a tarda sera. La natura pacifica e gioiosa delle immagini nasconde un fatto agghiacciante che i presenti non potevano conoscere: la maggioranza di questi bambini, nati intorno al 1919, ricoprirà varie funzioni nel Terzo Reich sotto Adolf Hitler e il partito nazista e svolgendo un ruolo nella Seconda guerra mondiale.

Konstantin Wiesinger

*In organised allotment gardens located in the centre of the populous city of Leipzig, citizens of the German Empire and, from 1919, the first German Republic (subsequently and commonly known as the Weimar Republic) could improve their food supply and simultaneously relax in idyllic garden landscapes of their own creation. This tradition was celebrated in a fitting manner with a parade and numerous games for children that took place at a local fairground on a summer day in the month of July 1924. A handwritten note in the garden club's chronicle proudly records 2,000 children having participated in the festivities, which continued late into the evening. The tranquil, joyous na-*

*ture of the images belies the chilling fact, impossible to know at the time, that the majority of these children, born around 1919, would later serve in various functions in the Third Reich under Adolf Hitler and the Nazi Party and play a part in the Second World War.*

Konstantin Wiesinger

## KINO-PRAVDA NO. 18

URSS, 1924 Regia: Dziga Vertov

- F.: Pëtr Novickij, Grigorij Lemberg, Michail Kaufman, A. Dorn. Prod.: Goskino
- 35mm. L.: 290 m. D.: 14' a 18 f/s. Bn. Didascalie russe / Russian intertitles
- Da: Österreichisches Filmmuseum

*Kino-Pravda No.18* lega un numero sorprendente di luoghi e soggetti in un'unica lunga "corsa della macchina da presa", formula che Dziga Vertov riproporrà in opere successive. Può anche essere visto come una dimostrazione della sua teoria, espressa nel manifesto *Noi* (1922), secondo cui "gli interval-



Kino-Pravda No. 18

li (la transizione da un movimento all'altro) sono il materiale, l'elemento dell'arte del movimento, e non i movimenti stessi". Ascensori, aeroplani, automobili, carrelli da miniera, tram (non lasciatevi sfuggire un cameo di Michail Kaufman) e molteplici stili di didascalie si combinano per portare lo spettatore e l'operatore – egli stesso protagonista – "verso la realtà sovietica", dove bambini, operai e contadini di diverse origini si incrociano per le strade delle città. La sequenza del "battesimo comunista" (*oktjabriny*), con le sue luci dure e il montaggio complesso, ci ricorda anche che Vertov non era estraneo a un certo livello di performatività della macchina da presa, concludendosi con quella che il regista aveva precedentemente definito "apoteosi: una poesia del lavoro e del movimento".

Luis Felipe Labaki

*Kino-Pravda No.18 ties an astonishing number of places and subjects together in one long "movie camera race"; a formula that Dziga Vertov would repeat in later works. It might also be seen as a*

demonstration of his idea, formulated in the manifesto *We* (1922), that “intervals (the transition from one movement to the other) are the material, the element of the art of movement, and by no means the movements themselves”. Lifts, airplanes, cars, minercarts, trams (keep your eyes open for a cameo by Mikhaïl Kaufman) and multiple intertitle styles combine to take the viewer and the operator – himself a protagonist – “in the direction of Soviet reality”, where children, workers and peasants of different origins cross paths in the city streets. The “communist baptism” (*oktjabrinny*) sequence, with its hard lighting and complex editing, also reminds us that Vertov was no stranger to a level of performativity for the camera, concluding in what he had earlier described as an “apotheosis: a poetry of labour and movement”.

Luis Felipe Labaki



## “LOONEY LENS” SERIES

USA, 1924

Regia: Alfred Dillimtach Brick

■ F.: Alfred Dillimtach Brick. Prod.: Fox News ■ Da: Moving Image Research Collections – University of South Carolina (Fox Movietone News Collection)

### Fox News Story A0013 [Looney Lens – Outtakes. 1924-05-15]

■ 35mm. L.: 58 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn

### Fox News Story B0131 [Looney Lens – Outtakes. 1924-06-24]

■ DCP. D.: 5'. Bn

### Fox News Story A3472 [Looney Lens – Outtakes. 1924-07]

■ DCP. D.: 4'. Bn

### Fox News Story A6926-A6927 [Looney Lens – Outtakes. 1924]

■ DCP. D.: 4'. Bn



“Looney Lens” Series

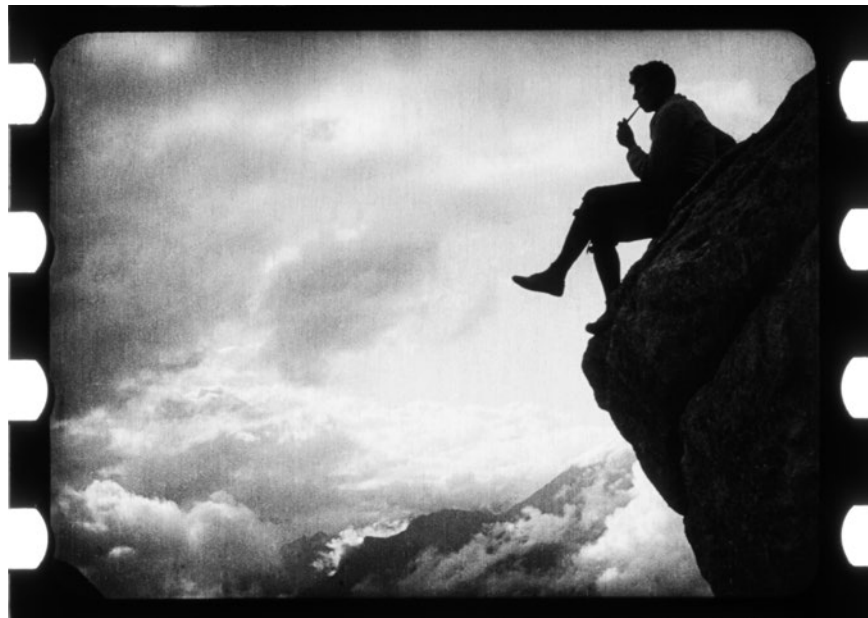
Nella primavera del 1924 il cameraman Alfred Dillimtach Brick e la troupe newyorkese dei cinegiornali Fox cominciano a filmare la serie *Looney*

*Lens*, che oggi sopravvive solo attraverso scarti di lavorazione e materiali montati parzialmente. Lo spirito di questi film è efficacemente riassunto

in una descrizione del catalogo interno della Fox: “un cameraman matto con un obiettivo folle si scatena nella pazza Manhattan e trova la città tutta elettrizzata”. Con l’uso di trucchi fotografici, filtri di vetro e una sfera a specchio, Brick e i suoi colleghi vanno per la città filmando aree diverse, dalla ricca Quinta Strada alla popolare Decima Strada, consegnandoci un ritratto scanzonato di New York. Vie affollate da passanti, auto, tram e anche da vecchi carri trainati da cavalli sono fotografate in grandangolo, edifici noti – il grattacielo Woolworth a Lower Broadway all’epoca era il più alto al mondo – ruotano e si piegano, e corpi e volti si allungano e deformano con effetti comici. La troupe della Fox schiva il traffico e scherza di fronte all’obiettivo. Nel numero della palla a specchio due di loro si cimentano in un curioso passo a due mentre la macchina da presa alle loro spalle registra la loro immagine riflessa. Al Brick continuerà la sua carriera diventando uno dei maggiori cameraman della Fox e due decenni dopo balzerà agli onori della cronaca come l’unico cameraman a essere riuscito a riprendere l’attacco giapponese su Pearl Harbor del 1941.

Daniela Currò

*In the spring of 1924, cameraman Alfred Dillimantash Brick and the Fox News crew in New York City started filming the Looney Lens series for Fox newsreels, which today survives only in outtakes and partially edited footage. The spirit of these films is aptly described in a Fox library index card: “crazy cameraman with a looney lens let loose in mad Manhattan finds the city all jazzed up”. By using trick photography, various glass filters, and a mirror ball, Brick and his colleagues go around town and shoot footage in different locations, from affluent Fifth Avenue to working-class Tenth Avenue, providing a lighthearted portrait of New York City. Streets bustling with people, cars, streetcars, as well as with old-fashioned horse-drawn carriages, are photographed in wide angles,*



Das Wolkenphänomen von Maloja

*well-known buildings – the Woolworth building in Lower Broadway was then the world’s tallest – spin around and bend, and bodies and faces are pulled out of shape with amusing effects. The Fox crew dodges the traffic and play around in front of the camera. In the mirror ball stunt, they engage in a curious pas de deux: the camera is behind them, recording their reflected image. Al Brick went on to become one of Fox’s top cameramen, and two decades later he would make headlines as the only cameraman to shoot footage of the 1941 Japanese attack on Pearl Harbor.*

Daniela Currò

## DAS WOLKENPHÄNOMEN VON MALOJA

Germania, 1924 Regia: Arnold Fanck

■ T. int.: *Cloud Phenomena of Maloja*.  
F., M.: Arnold Fanck. Prod.: Arnold Fanck per Berg- und Sportfilm GmbH ■ 35mm.  
L.: 205 m. D.: 9' a 20 f/s. Col. Didascalie tedesche / German intertitles

■ Da: Filmarchiv Austria

“Wilhelm era affascinato da questo film. Era ammirato dal fatto che in queste immagini si rivelasse la vera natura del paesaggio”. Così afferma la vedova del drammaturgo Wilhelm Melchior, Rosa (Angela Winkler), in *Sils Maria* (2014) di Olivier Assayas. Il film in questione è *Das Wolkenphänomen von Maloja*, un cortometraggio documentario del geologo tedesco divenuto regista Arnold Fanck. Pioniere del cinema di montagna, Fanck ritrae qui le straordinarie formazioni nuvolose intorno al passo del Maloja, sulle Alpi Svizzere, compreso il cosiddetto Serpente del Maloja. Le immagini del film sono simili a quelle del lungometraggio narrativo di Fanck *Der Berg des Schicksals*, uscito nello stesso anno. Recensendo quest’ultimo, Siegfried Kracauer elogio le riprese in time-lapse dei movimenti delle nuvole: “Nubi cumuliformi, bianchi massicci giganteschi che si disgregano, mari di nuvole che scaturiscono e defluiscono, ammassi striati e vaste greggi... Gli eventi nuvolosi si concentrano e la distorsione del tempo produce un’incantevole ebbrezza ottica”.

Nicholas Baer

*“Wilhelm was fascinated by this film. He used to marvel at the fact that the true nature of the landscape revealed itself in these images,” states playwright Wilhelm Melchior’s widow, Rosa (Angela Winkler), in Olivier Assayas’s Clouds of Sils Maria (2014). The film in question is Das Wolkenphänomen von Maloja, a short documentary by German geologist-turned-filmmaker Arnold*

*Fanck. A pioneer of the mountain film genre, Fanck here depicts the extraordinary cloud formations around the Maloja Pass in the Swiss Alps, including the so-called Maloja Snake. Das Wolkenphänomen von Maloja contains similar imagery to Fanck’s narrative feature Der Berg des Schicksals (The Peak of Fate), released the same year. Reviewing the latter work, Siegfried Kracauer*

*celebrated the timelapse photography of cloud movements: “Cumulus clouds, giant white massifs that disintegrate, seas of clouds that well up and ebb away, striped drifts and vast herds... The cloud events concentrate and the distortion of time produces an enchanting optical intoxication.”*

*Nicholas Baer*

## CAPITOLO 8 / CHAPTER 8: NEWSREELS

Tra i grandi eventi e le pietre miliari che spiccano nella selezione di quest’anno figurano: la prima elezione parlamentare svoltasi nell’Egitto indipendente, il 17 gennaio; una folla di migliaia di persone che sfida il freddo per rendere omaggio a Lenin ai funerali di quest’ultimo a Mosca, il 27 gennaio; l’abolizione del Califfato ottomano da parte della neonata Repubblica turca, il 3 marzo, e l’esilio in Svizzera dell’ultimo califfo, Abdulmejid II; la Grecia che viene proclamata repubblica per la seconda volta dal 1832, il 25 marzo; l’adozione da parte del congresso degli Stati Uniti della legge contro l’immigrazione asiatica, il 26 maggio, che suscitò proteste popolari in Giappone e indebolì le relazioni tra i due paesi; il rapimento e assassinio da parte dei fascisti, il 10 giugno, di uno dei più schietti oppositori di Mussolini, il politico socialista Giacomo Matteotti, che nonostante l’iniziale sdegno finì per rafforzare il regime; il ritiro a ottobre delle truppe francesi dalla valle tedesca della Ruhr, la cui occupazione era stata fonte di molti disordini e di un crescente sentimento nazionalista in Germania; e infine immagini della devastazione lasciata dalla seconda guerra Zhili-Fengtian in Cina.

Sul versante più leggero: la rievocazione, il 5 luglio, di un’antica cerimonia dei giochi olimpici messa in scena durante l’inaugurazione delle Olimpiadi estive di Parigi celebra il passato,

mentre il reportage sulla prima trasmissione transatlantica di un’immagine mediante la telefotografia offre uno sguardo sul futuro.

*Oliver Hanley*

*Some of the major events and milestones highlighted in this year’s selection include: the very first parliamentary election held in independent Egypt on 17 January; a crowd numbering in the thousands braving the cold to pay their respects to Lenin at his funeral in Moscow on 27 January; the abolishment of the Ottoman Caliphate by the recently founded Turkish Republic on 3 March and exile of the last Caliph Abdulmejid II to Switzerland; Greece being proclaimed a republic for the second time since 1832 on 25 March; the adoption of the anti-Asian Immigration Act by the United States congress on 26 May, sparking uproar in Japan and eroding relations between the two countries; the kidnapping and murder of socialist politician Giacomo Matteotti, one of Mussolini’s most outspoken critics, by Fascists on 10 June, which, despite an initial critical backlash, ultimately served merely to strengthen Mussolini’s position of power; the withdrawal of French troops from the Ruhr area of Germany in October, the occupation of which had been a source of much unrest and rising nationalist sentiment in the country; plus images of the devastation left in the wake of the Second Zhili-Fengtian War in China.*



La Commune libre de Montmartre a organisé une reconstitution des jeux olympiques antiques



Manifestation contre la loi d’expulsion

*On the lighter side: a re-enactment of an ancient Olympic Games ceremony staged on the occasion of the opening of the Summer Olympics in Paris on 5 July celebrates the past, while a report of the first transatlantic transmission of a photograph via wireless radio offers a glimpse into the future.*

*Oliver Hanley*

## ANGLETERRE. LES TRAVAILLISTES AU POUVOIR

Francia, 1924

- Prod.: Pathé (Journal Pathé) ■ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
  - Da: Gaumont Pathé Archives
- 

## LE CALIFE ABDUL MEDJID, DÉPOSSÉDÉ DU CALIFAT PAR L'ASSEMBLÉE D'ANGORA S'EST RÉFUGIÉ AVEC SA FAMILLE À MONTREUX

Francia, 1924

- Prod.: Gaumont (Actualité Gaumont) ■ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
  - Da: Gaumont Pathé Archives
- 

## MUSSOLINI

Francia-Italia, 1924

- Prod.: Pathé (Journal Pathé) ■ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*
  - Da: Gaumont Pathé Archives
- 

## ÉGYPTE. LA CÉRÉMONIE DE L'INAUGURATION DU PARLEMENT ÉGYPTIEN S'EST DÉROULÉE EN PRÉSENCE DU ROI FOUAD 1<sup>ER</sup>

Francia-Egitto, 1924

- Prod.: Gaumont (Actualité Gaumont)
  - DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives
- 

## DISTRIBUTION DE JOUETS À L'HÔPITAL TROUSSEAU

Francia, 1924

- Int.: Paul Fratellini, François Fratellini, Albert Fratellini. Prod.: Pathé (Pathé Journal) ■ DCP. D.: 2'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
- Da: Gaumont Pathé Archives



Mussolini

## PROCLAMATION DE LA RÉPUBLIQUE À ATHENES

Francia-Grecia, 1924

- Prod.: Pathé (Journal Pathé) ■ DCP. D.: 2'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
  - Da: Gaumont Pathé Archives
- 

## HAILÉ SELASSIÉ: LE NÉGUS AU BOURGET

Francia, 1924

- Prod.: Pathé (Journal Pathé) ■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives
- 

## MANIFESTATION POUR LE DÉPUTÉ SOCIALISTE MATTEOTTI

Francia, 1924

- Prod.: Pathé (Journal Pathé) ■ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*
- Da: Gaumont Pathé Archives

## LA COMMUNE LIBRE DE MONTMARTRE A ORGANISÉ UNE RECONSTITUTION DES JEUX OLYMPIQUES ANTIQUES

Francia, 1924

- Prod.: Gaumont (Journal Gaumont)
  - DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
  - Da: Gaumont Pathé Archives
- 

## MANIFESTATION CONTRE LA LOI D'EXPULSION

Francia, 1924

- Prod.: Pathé (Journal Pathé) ■ DCP. D.: 1'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives
  - Da: Gaumont Pathé Archives
- 

## LE GOSSE DE PARIS. JACKIE COOGAN

Francia, 1924

- Int.: Jackie Coogan. Prod.: Gaumont (Actualité Gaumont) ■ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
- Da: Gaumont Pathé Archives

## **BUENOS AIRES. LA VISITE DU PRINCE HÉRITIER D'ITALIE À BUENOS AIRES**

Francia, 1924

- Prod.: Gaumont (Actualité Gaumont)
- DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Gaumont Pathé Archives

## **LES FRANÇAIS ÉVACUENT LA RUHR**

Francia, 1924

- Prod.: Pathé (Journal Pathé) ■ DCP. D.: 2'. Bn ■ Da: Gaumont Pathé Archives

## **LES RAVAGES DE LA GUERRE CIVILE EN CHINE**

Francia, 1924

- Prod.: Pathé (Journal Pathé) ■ DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*
- Da: Gaumont Pathé Archives

## **AMÉRIQUE. LES 1<sup>ERS</sup> ESSAIS DE TRANSMISSION DE PHOTOGRAPHIE PAR T.S.F.**

Francia, 1924

- Prod.: Gaumont (Actualité Gaumont)
- DCP. D.: 1'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: Gaumont Pathé Archives

## **[BEGRAFENIS LENIN]**

Francia-Regno Unito-URSS, 1924

- Prod.: Pathé ■ 35mm. L.: 48 m. D.: 3' a 16 f/s. Bn ■ Da: EYE Filmmuseum



Égypte. La cérémonie de l'inauguration du parlement égyptien s'est déroulée en présence du roi Fouad 1<sup>er</sup>



Les Français évacuent la Ruhr

# DELPHINE SEYRIG, UNA STREGA COME LE ALTRE

*Delphine Seyrig, Just Another Sorceress*



Programma a cura di / Programme curated by **Émilie Cauquy**  
Note di / Notes by **Juliette Armantier, Émilie Cauquy, Zoé Richard, Élodie Tamayo,**  
**Florence Tissot, Gabriela Trujillo**

Ero il ceppo e il fuoco. L'incendio, posso essere anche quello.  
Anne Sylvestre, *Une sorcière comme les autres* (1975)

Tutto in Seyrig è antesignano. Icona glamour del cinema mondiale, negli anni Settanta Delphine Seyrig stravolge la propria immagine. Basta con le belle effigi di signore di Resnais, Truffaut, Demy e Buñuel. Largo alle donne di Duras, Akerman e Kermadec. Questa rottura demistificante messa in atto per difendere la causa femminista inizia con la scelta di incarnare personaggi marginali, poco rappresentati sullo schermo, e si trasforma in realizzazione di film militanti. Attrice, regista, attivista, Delphine Seyrig ha avuto una vita avventurosa. Dal palcoscenico alle riunioni del MLF (Mouvement de libération des femmes), passando per l'album di Anne Sylvestre *Une sorcière comme les autres*, dalla fata dei lillà di *La favolosa storia di Pelle d'asino* ai video impegnati, lei che non credeva nei ruoli fissi ha sempre fatto ciò che voleva.

A partire dal 1975, con Carole Roussopoulos e Ioana Wieder, Seyrig produce una serie di video con il nome collettivo Les Insoumuses (Defiant Muses). Nei magnetici film-pamphlet come *Sois belle et tais-toi!* (1976), *SCUM Manifesto* (1976) e *Maso et Miso vont en bateau* (1976) le tecniche di ripresa leggere si fanno strumento di emancipazione e agente di attivismo politico. Nel 1982 le tre fondano il Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, che diventa anche un archivio senza precedenti delle lotte dell'epoca, in Francia e altrove: conservare, produrre, diffondere un patrimonio (o meglio, un matri-monio) audiovisivo.

Tutto in Seyrig è lavoro di costruzione, la donna sofisticata e la quarantenne, la star e la militante. Sicuramente influenzata dagli anni newyorkesi e dagli ambienti beatnik (Lee Strasberg da una parte, Robert Frank e Jack Kerouac dall'altra), e alla confluenza delle avanguardie degli anni Sessanta, Seyrig corrode, spezza, inverte i ruoli. Il suo personaggio pubblico influenzerà la sua carriera, all'americana. Demistificare è anche costruire. Non le interessa dire chi è, vuole parlare di ciò che fa. Pensa a voce alta e mette già in discussione la costruzione dello sguardo: "Potrei sbagliarmi. Credere di essere bella, come le donne che attirano gli sguardi. Perché io so di attirare molti sguardi. Però so anche che non c'entra la bellezza, ma qualcos'altro. Per esempio la mente. Sembro quel che voglio sembrare. Anche bella, se serve che sia bella".

Ma che cos'è, Delphine Seyrig? Risponde l'inimitabile Duras: "Quante pagine ci vorrebbero per descrivere un sorriso, uno sguardo, l'inflessione di una voce? Mille? Io posso solo farvi venir voglia di immaginare a vostro piacimento la donna che si chiama così: Delphine Seyrig". Di certo non un'apparizione, al limite un happening visionario, in anticipo sui tempi. Oggi si dice che Seyrig è virale: *Jeanne Dielman* è votato da "Sight and Sound" migliore film di sempre, #DelphineSeyrig raccoglie 1,1 milioni di visualizzazioni su TikTok. DS, ancora un'icona, ma di un altro genere. Dopotutto, in *Baisers volés* Antoine Doinel dice "grazie, signore" a Fabienne Tabard.

Émilie Cauquy

*I was the log and the hearth. Fire too I can.*  
Anne Sylvestre, *Une sorcière comme les autres* (1975)

*Delphine Seyrig was a trailblazer in every respect. Glamour icon of cinema all over the world, Seyrig turned her image inside out during the 1970s. Gone were the beautiful female effigies of Resnais, Truffaut, Demy and Buñuel. Replaced by the women of Duras, Akerman and Kermadec. This demystifying break in order to champion the feminist cause came about through her decision to play marginalised characters rarely seen on the screen and developed into the production of militant films. As an actress, producer and activist, Delphine Seyrig led an adventurous life: from theatre stages to Women's Liberation Movement meetings via Anne Sylvestre's title album track, *Une sorcière comme les autres*, and from lilac-clad fairy godmother in *Peau d'âne* to activist videos. As someone who didn't hold with regular employment, she always did as she pleased.*

*From 1975, with Carole Roussopoulos and Ioana Wieder, Seyrig produced a series of videos under the collective name Les Insoumuses (Defiant Muses). In the searing manifesto tapes, such as *Sois belle et tais-toi!* (1976), *SCUM Manifesto* (1976), and *Maso et Miso vont en bateau* (1976), the lightweight video camera became a tool of emancipation and a means of political activism. In 1982, the three women set up the Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, an unprecedented audiovisual archive of the struggles of the day – in France and elsewhere – preserving, producing and circulating an audiovisual 'she-ritage' as opposed to 'he-ritage'.*

*Seyrig is all about creating characters: a young sophisticate or a woman in her forties, an actress or an activist. Influenced by her New York beatnik years (with Lee Strasberg, Robert Frank and Jack Kerouac), as well as the 1960s avant-garde movement, Seyrig pares down roles, tears them up and turns them inside out. In true American style, her career will be influenced by her public persona. To demystify is also to construct. Rather than say who she is, she wants to talk about what she does. She thinks aloud and was already questioning the construction of the gaze: "I could get it wrong. I could believe that I'm beautiful, like women who are looked at. Because I am looked at a great deal. But I know that it isn't a question of beauty, it's something else. The mind, for instance. I appear however I wish to appear. I can also be beautiful if that's what they want me to be."*

*But who is she? The inimitable Duras answers: "How many pages does it take to describe a smile, a glance, an inflection of the voice? A thousand? All I can do is to make you want to imagine in your own way the woman who is Delphine Seyrig." She's certainly no apparition; at a pinch, she's a visionary happening, way ahead of her time. These days, word has it that Seyrig has gone viral: *Jeanne Dielman* is voted the best film of all time by "Sight and Sound", #DelphineSeyrig has 1.1 million views on TikTok. DS, still an icon, but of a different kind. After all, Antoine Doinel did say, "Thank you, sir" to Fabienne Tabard in *Baisers volés*.*

Émilie Cauquy



## QUI DONC A RÊVÉ?

Francia, 1965

Regia: Liliane de Kermadec

■ Sog.: ispirato al romanzo *Attraverso lo specchio* (1871) di Lewis Carroll. Scen.: Liliane de Kermadec, Hélène de Chatelain. F.: Jean Penzer. M.: Anne-Marie Cotret. Int.: Delphine Seyrig (la regina bianca), Roger Blin (il re nero), Stéphane Fey (il re bianco), Paulette Annen (la regina nera), Cécile Delpire (la giovane), André François (il cavaliere bianco), Dominique André (il cavaliere nero) ■ DCP. D.: 23'. Bn. Versione francese / *In French* ■ Da: La Cinémathèque française per concessione di Arte France ■ Digitalizzato in 4K nel 2022 da La Cinémathèque française presso il laboratorio CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée, a partire da una copia 35mm. Audio restaurato presso il laboratorio L.E. Diapason / *Digitized in 4K in 2022 by La Cinémathèque française at CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée laboratory, from a 35mm print. Audio restored at L.E. Diapason laboratory*

Intervistata alla televisione nel 1975, Liliane de Kermadec rispose all'eterna domanda sulla definizione del "cinema di donne": "Come donna sono alla ricerca della mia identità. Come regista sono alla ricerca del mio linguaggio". Permeata da un discorso femminista, l'opera di Liliane de Kermadec non ha mai smesso di essere teatro di sperimentazioni. *Qui donc a rêvé?*, il suo secondo cortometraggio, uscito nel 1965, ne è un esempio audace a livello formale. Questo film sperimentale girato in un bianco e nero onirico si ispira ad *Attraverso lo specchio* di Lewis Carroll. La giovane protagonista, un'Alice in cerca di potere, incrocia Delphine Seyrig, che interpreta una vulnerabile regina bianca. *Qui donc a rêvé?* si distingue per il virtuosismo estetico e i movimenti di macchina ipnotici che ci immergono nel sogno. Appare perfino per qualche istante il colore rosso, come una sorpresa. Nei suoi film Liliane de Kermadec ha sem-

pre adottato un atteggiamento sfumato nei confronti dell'emancipazione femminile, e *Qui donc a rêvé?* non fa eccezione. La giovane Alice, divenuta finalmente regina, è ridotta al suo solo aspetto fisico una volta incoronata. Delphine Seyrig l'apprende con una miriade di "come siete bella", complimento che pronunciato da una voce del femminismo suona ironico. Passata la frenesia del film, ci rimangono queste domande: qual è la fonte del nostro immaginario e, soprattutto, *chi è che ha sognato?*

Zoé Richard

*When in a 1975 TV appearance, she was asked the eternal question of how to define "women's cinema", Liliane de Kermadec replied: "As a woman, I'm looking for my identity. As a filmmaker, I'm looking for my language." Cut through with feminist discourse, Liliane de Kermadec's work has never ceased to be the stage on which she plays out her experimentation. Released in 1965, her second short film, Qui donc a rêvé?, is a bold and categorical illustration of this. This experimental film, shot in dream-like black and white, was inspired by Lewis Carroll's Through the Looking Glass. The young heroine, Alice, in a quest for power, runs into Delphine Seyrig, playing a somewhat vulnerable white queen. Qui donc a rêvé? stands out in its aesthetic virtuosity and hypnotic camera movements that plunge us into a dream. The colour red crops up briefly, like a surprise. Liliane de Kermadec has always approached feminism in her filmmaking in a nuanced way, and Qui donc a rêvé? is no exception. The young Alice, finally acceding to the throne as queen, is reduced to her physical appearance once she has been crowned. Delphine Seyrig heaps praise on her, exclaiming repeatedly, "You're so beautiful!", an ironic statement from one of the strongest voices in feminism. When the excitement of the film is over, these questions remain: what is the source of our imaginary life, and who has not had a dream?*

Zoé Richard

## BAISERS VOLÉS

Francia, 1968 Regia: François Truffaut

■ T. it.: *Baci rubati*. T. int.: *Stolen Kisses*. Scen.: François Truffaut, Claude de Givray, Bernard Revón. F.: Denys Clerval. M.: Agnès Guillemot. Scgf.: Claude Pignot. Mus.: Antoine Duhamel. Int.: Jean-Pierre Léaud (Antoine Doinel), Claude Jade (Christine Darbon), Delphine Seyrig (Fabienne Tabard), Michael Lonsdale (Georges Tabard), Daniel Ceccaldi (signor Darbon), Claire Duhamel (signora Darbon), Harry-Max (signor Henri), André Falcon (signor Blady). Prod.: François Truffaut per Les Films du Carrosse, Les Artistes Associés ■ DCP. D.: 90'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *In French with English subtitles* ■ Da: Mk2 ■ Restaurato in 4K da Mk2 / *Restored in 4K by Mk2*

Delphine Seyrig interpreta Madame Tabard, moglie del proprietario di un negozio di scarpe e oggetto delle fantasie di un giovane ingenuo. L'attrice rende il suo personaggio indimenticabile, malgrado il ruolo secondario nella 'serie Doinel' (dal nome del personaggio interpretato da Jean-Pierre Léaud in cinque film di François Truffaut). "Madame Tabard non è una donna, è un'apparizione" dichiara con enfasi il protagonista. Pur ponendo i termini di una relazione sessuale senza futuro, lei corregge questa definizione riduttiva illustrando la frase del *Secondo sesso* di Simone de Beauvoir "Donna non si nasce, lo si diventa": "Non sono un'apparizione, sono una donna. Cioè tutto il contrario. Per esempio stamattina prima di venire qui mi sono truccata, mi sono incipriata il naso. Mi sono fatta gli occhi. E attraversando Parigi mi sono accorta che tutte le donne fanno la stessa cosa". Un'altra femminista, Marie-France Pisier, aveva recitato accanto a Léaud con divertita altezzosità in *Antoine e Colette* (1962). In *Baisers volés* la sovranità fisica, la dizione leggermente ironica e il potere seduttivo di Seyrig le permettono di superare il perimetro di un piccolo ruolo da borghese in una



Baisers volés

commedia boulevardière e di sublimarne le scene. Il che ci porta a chiederci chi – tra sceneggiatori e attrice – abbia avuto nel 1967 l'idea di questo monologo così moderno, che spazza via l'idea di un eterno femminino.

Florence Tissot

*Delphine Seyrig plays Madame Tabard, married to the owner of a shoe shop and the object of a naive young man's fantasies. The actress leaves an indelible trace of her personality, despite this being a secondary role in the so-called Doinel series, featuring Jean-Pierre Léaud in five Truffaut films. "Madame Tabard isn't a woman, she's an apparition", asserted Léaud emphatically. Laying down the terms and conditions for a casual*

*sexual fling, Seyrig corrects this reductive description echoing the famous quote from Simone de Beauvoir's The Second Sex: "One is not born but rather becomes a woman." "I am not an apparition, I am a woman, which is quite the opposite. For instance, this morning, before coming here, I put on my makeup. I powdered my nose. I made up my eyes. And walking through Paris, I noticed that all the other women had done the same." Another feminist actress, Marie-France Pisier, had also come up with a witty put-down to Léaud in Antoine and Colette (1962).*

*In Baisers volés, Seyrig's physical self-assurance, her irony-tinged tone and her power to captivate allow her to transcend the limits of a minor role as a*

*bourgeoise in a lightweight comedy and to amplify her scenes. It leaves you wondering exactly who took the initiative – the writers or the actress – of coming up with such a modern monologue in 1967, consigning the notion of the eternal feminine to the dust.*

Florence Tissot

## LES LÈVRES ROUGES

Belgio-Francia-Germania Ovest, 1971  
Regia: Harry Kümel

■ T. it.: *La vestale di Satana*. T. int.: *Daughter of Darkness*. Scen.: Pierre Drouot, Jean Ferry, Harry Kümel.  
F.: Edward Van den Eenden. M.: Gust



Les Lèvres rouges

Verschueren. Scgf.: Françoise Hardy. Mus.: François de Roubaix. Int.: Delphine Seyrig (la contessa Báthory), Danielle Ouimet (Valérie), John Karlen (Stefan), Fons Rademakers (la madre), Andrea Rau (Ilona Harcy), Paul Esser (il receptionist), Georges Jamin (poliziotto in pensione), Joris Collet (il direttore dell'hotel). Prod.: Paul Collet, Henry Lange per Showking Films, Maya Films, Roxy Film, Cine Vog Films. ■ DCP. D.: 108'. Col. Versione francese, inglese, tedesca e olandese con sottotitoli inglesi / *In French, English, German, Dutch with English subtitles* ■ Da: Cinémathèque royale de Belgique - Cinematek ■ Restaurato in 4K nel 2020 da Blue Underground presso il laboratorio Augustus Color, a partire dal negativo immagine originale e il mix magnetico originale. Grading supervisionato da Harry Kümel / *Restored in 4K in 2020 by Blue Underground at Augustus Color laboratory, from the original image negative and the magnetic original mix. Grading supervised by Harry Kümel*

La Vampira, o il fascino concreto della borghesia. Degno scenario della scuola belga del bizzarro, il freddo lungomare di Ostenda fa da sfondo a un gioco di seduzione soprannaturale. L'hôtel des Thermes, dove si svolge gran parte di questa storia di vampiri, traspone i tradizionali castelli gotici in un imponente edificio degli anni Trenta di stile neoclassico con richiami ai quadri di Paul Delvaux, da cui sembra essere appena uscito il personaggio di Delphine Seyrig. Figura centrale e spettrale del film, Delphine Seyrig accetta di lavorare per Kümel grazie ad Alain Resnais, suo compagno di allora, che l'aveva diretta in un altro ruolo fantasmatico, completamente diverso, in *L'anno scorso a Marienbad*. In *Les Lèvres rouges*, che sulla carta doveva essere un semplice film erotico e cruento, Seyrig incarna l'essenza di una certa immagine vampiresca: la donna di potere, misteriosa, irraggiungibile e senza tempo. Vampira, borghese: è colei che si nutre degli altri per poi disfarsene, che accende i desideri più

oscuri come metafora di un dominio sociale e sessuale in cui esercita il suo potere di fascinazione su uomini e donne. Il lesbismo è un tema intrinseco alla vampira, perché rappresenta un ulteriore elemento proibito (l'attrazione per il mostro, per una classe sociale superiore e infine per le donne) ed è una fantasia tipica del cinema erotico. La contessa Elisabeth Báthory interpretata da Seyrig è lontana dalla figura storica cui si ispira, l'aristocratica ungherese che – narra la leggenda – faceva il bagno nel sangue di vergine per non invecchiare. Siamo più vicini a Duras che ai film della Hammer: qui la vampira è una figura borghese e decadente che si muove in un ambiente grigio e malinconico, labbra rosse e vestito d'argento di un tempo che fu, resa scintillante da un onnipresente filtro stella. Ma è soprattutto la sua voce a restare impressa. Una voce profonda e stanca, un po' strascicata, come un incantesimo lanciato sui giovani amanti per ammaliarli, perfino quando racconta di sordidi omicidi. Anche a decenni di distanza dagli anni Settanta, come uno spettro o un vampiro impresso su pellicola, conserva tutto il suo fascino: quella voce seducente è la carne di Delphine Seyrig quasi quanto l'attrice stessa.

Juliette Armantier

*The Vampire or The Actual Charme of the Bourgeoisie. With sets fittingly designed for the Belgian School of the Bizarre, the cold Ostend seafront is the backdrop for a game of seduction and the supernatural. L'hôtel des Thermes, where a large part of this vampire story unfolds, transposes the customary Gothic castle to a 1930s neo-classical building, reminiscent of a Paul Delvaux painting, which Delphine Seyrig's ghostly central character appears to have stepped straight out of. She agreed to work with Kümel thanks to Alain Resnais, her partner at the time, for whom she had played an entirely different ghostly role in Last Year at Marienbad. In Les Lèvres rouges, originally intended to be*

*a simple film, all blood and eroticism, Seyrig embodies the quintessential vampire-like image: a powerful, mysterious and unattainable woman who seems to come from another era. A vampire and a bourgeoisie, she feeds off the other and disposes of him, embracing the darkest desires as a metaphor for social and sexual control, exerting her power of fascination over men and women alike. Lesbianism is a timeworn fantasy in erotic films and an inherent theme associated with the vampire, that adds another transgressive element: attraction to a monster, to a member of a higher social class, and ultimately to a woman. Countess Elisabeth Báthory, played by Delphine Seyrig, is a world away from the historic character that inspired her, the aristocratic Hungarian, who reportedly bathed in the blood of young virgins in order never to age. This is more Duras than Hammer; here, she is a bourgeois and decadent figure gliding about on grey, melancholic sets, red lips against a silver gown from days gone by, bedecked in sparkles from the omnipresent star filter. But what stays with you is her voice. A deep, weary drawl that casts a spell, bewitching young lovers, even as it speaks of sordid murders. And well beyond the 70s, like a ghost or a vampire imprinted on film, she retains her complete fascination; that haunting voice is Delphine Seyrig in the flesh, almost as much as the actress herself.*

Juliette Armantier

## SOIS BELLE ET TAIS-TOI!

Francia, 1976

Regia: Delphine Seyrig

■ F., M.: Carole Roussopoulos. Int.: Juliet Berto, Ellen Burstyn, Jill Clayburgh, Patti D'Arbanville, Marie Dubois, Louise Fletcher, Jane Fonda, Shirley MacLaine, Maidie Norman, Maria Schneider, Barbara Steele, Anne Wiazemsky. Prod.: Delphine Seyrig per Centre audiovisuel Simone de Beauvoir ■ DCP. D.: 112'. Bn. Versione francese con sottotitoli



Sois belle et tais-toi!

inglesi / In French with English subtitles

■ Da: Centre audiovisuel Simone de Beauvoir ■ Restaurato nel 2023 da Centre audiovisuel Simone de Beauvoir e BnF (Bibliothèque nationale de France) / Restored in 2023 by Centre audiovisuel Simone de Beauvoir and BnF (Bibliothèque nationale de France)

Attrice e attivista femminista, Delphine Seyrig è anche regista di vari film impegnati, girati da sola o in collaborazione. Tra questi, *Sois belle et tais-toi!*, dove per mezzo dell'inclusiva Portapak intervista ventitré attrici sulla loro condizione di donne di cinema (i loro ruoli e i rapporti con i produttori, i registi e le troupe). Bilancio piuttosto negativo nel 1976 per una professione che offre solo ruoli stereotipati e alie-

nanti, i cui echi si fanno sentire ancora oggi. Che cosa fa la finzione alle donne? Seyrig e Roussopoulos sono all'avanguardia su tematiche come l'omologazione e l'obbedienza a un certo sguardo sessista, ma anche ageista e razzista. Per esplorare il campo del possibile nel 1975, dopo aver lavorato in tre film diretti da donne (Akerman, Duras, Kermadec), Seyrig si pone fuori dall'inquadratura e invita una grande varietà di attrici, molto famose (Jane Fonda) o meno, e appartenenti a diverse generazioni (Maria Schneider ha vent'anni, Maidie Norman settanta). Il questionario è un precursore del test di Bechdel (1985), metodo utilizzato per valutare le rappresentazioni e le assenze nelle opere di finzione. Girato in formato da un pollice, *Sois belle*

*et tais-toi!* è un'opera video pionieristica che celebra la nascita di un medium democratico, maneggevole, economico, un formato 'pure-play' (indispensabile oggi sui social network): assenza di filtri, forma grezza, uno strumento ideale per dare libero sfogo alle parole e iniziare a cambiare visione. Come dice Ellen Burstyn: "Non mi piacerebbe essere un uomo perché oggi la vitalità è dalla nostra parte. Abbiamo il dono della cura, della preoccupazione, del nutrimento, della guarigione. Adesso è il pianeta che ha bisogno di essere curato e guarito. Non penso che questa attenzione possa venire dai tizi che ci hanno messe nella situazione in cui ci troviamo. Abbiamo in noi, in quanto donne, un principio di sopravvivenza che deve emergere e diventare

più forte di tutto il resto. Altrimenti non ci sarà più nessun pianeta”. Oggi lo chiamiamo ecofemminismo.

Émilie Cauquy

*Actress and feminist activist, Delphine Seyrig was also a filmmaker, and has made, either working alone or with a team, several socially-conscious films including Sois belle et tais-toi!, in which, with the aid of her self-contained Portapak video camera, she interviews 23 actresses about being women in cinema: their roles and their relationships with producers, directors and the technical crew. In 1976, a rather negative picture emerged of a profession limited to stereotypical and alienating roles; echoes of this can still remain today. What does fiction do to women? Seyrig and Roussopoulos led the way in pointing to moulding and acquiescence to a particular sexist gaze that was also ageist and racist. To explore the scope of possibilities in 1975 – despite having just made three films by female directors (Akerman, Duras and Kermadec) herself – Seyrig stepped aside and invited a diverse range of actresses, some (including Jane Fonda) more well-known than others and across the age range (Maria Schneider at 20, Maidie Norman at 70). The questionnaire was a precursor of the 1985 Bechdel test that aimed to measure the representation and absence of women in fiction. Shot in 1-inch format, Sois belle et tais-toi! was a pioneering piece of video work, celebrating the birth of a medium that was democratic, user-friendly, affordable, in a “pure player” media format (indispensable nowadays on social media platforms): no filter, raw material, a perfect tool to unleash the flow of raw conversation and precipitate a change in outlook. In the words of Ellen Burstyn: “I would not want to be a man because today we have vitality on our side. The gift we share is that things matter to us, we worry about each other, we care for one another, we make things better. Now it’s the planet that we need to care for and make better. I don’t believe that this kind of care could come from the guys*

*who put us in the position we’re in right now. As women, we possess a code of survival that needs to flourish and become stronger than anything else. Without this there will be no planet.” Today, we call this ecofeminism.*

Émilie Cauquy

## GOLDEN EIGHTIES

Belgio-Francia-Svizzera, 1986

Regia: Chantal Akerman

■ Scen.: Chantal Akerman, Jean Gruault, Leora Barish, Henry Bean, Pascal Bonitzer. F.: Gilberto Azevedo, Luc Benhamou. M.: Francine Sandberg. Scgf.: Serge Marzloff. Mus.: Marc Herouet. Int.: Myriam Boyer (Sylvie), John Berry (Eli), Delphine Seyrig (Jeanne Schwartz), Nicolas Tronc (Robert), Lio (Mado), Pascale Salkin (Pascale), Fanny Cottençon (Lili), Charles Denner (signor Schwartz). Prod.: La Cécilia, Paradise Films, Limbo Film AG

■ DCP. D.: 96'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *In French with English subtitles* ■ Da: Cinémathèque royale de Belgique - Cinematek ■ Restaurato in 4K nel 2024 da Cinémathèque royale de Belgique in collaborazione con Fondazione Chantal Akerman presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo originale 35mm e dal mix audio originale. Con il sostegno di Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Leora Barish, Henry Bean, Ostrovsky Family Fund (OFF), SWA. Restauro supervisionato da Luc Benhamou / Restored in 4K in 2024 by the Cinémathèque royale de Belgique in collaboration with Chantal Akerman Foundation at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the 35mm original negative and the original sound mix. Funding provided by Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Leora Barish, Henry Bean, Ostrovsky Family Fund (OFF), SWA. Restoration supervised by Luc Benhamou

Per il suo ultimo grande ruolo cinematografico Delphine Seyrig ritrova Chantal Akerman alcuni anni dopo *Jeanne Dielman*, dove interpretava una casalinga meticolosa. *Golden Eighties*, commedia musicale burlesca, tenera e frenetica, fa indossare ancora una volta gli abiti della piccola borghesia alla sfavillante attrice e militante femminista con il personaggio di Jeanne Schwartz, negoziante della Galerie de la Toison d'Or di Bruxelles. Tuttavia, sotto le apparenze del conformismo sociale in abito nero e colletto bianco, Jeanne appare come uno dei personaggi più politici della galassia di eroine akermaniane. Bella donna di mezz'età, proprietaria di un negozio d'abbigliamento, diviene il fulcro di questo film sull'amore e il commercio prima dell'arrivo della crisi economica. Confidente di tutta la galleria commerciale, è la sacerdotessa della quieta felicità. La sua dolcezza nasconde però l'immenso trauma della Seconda guerra mondiale e il silenzio di una donna sopravvissuta all'Olocausto. Distrutta dall'esperienza dei campi, la sua incapacità di parlare riecheggia il silenzio della madre della regista, altra sopravvissuta alla grande tragedia del Ventesimo secolo. Per Jeanne la felicità è quindi un dovere politico, unico baluardo contro la barbarie. Il mondo così com'è, con i suoi andirivieni e i suoi desideri ostacolati, poggia sulla solidità e la gentilezza di questa fata della speranza. Su di lei non aleggia mai il rimpianto, come se, per il cinema francofono, Seyrig si congedasse diffondendo la speranza.

Gabriela Trujillo

*In her last major cinema role, Delphine Seyrig joined forces again with Chantal Akerman, a few years after Jeanne Dielman, in which she played a meticulous housewife. Golden Eighties, a burlesque musical comedy, tender and frantic, once again dresses the flamboyant actress and militant feminist in the garb of the petit bourgeoisie for the role of Jeanne Schwartz, a shopkeeper in Brussels' Galerie de la Toison d'Or shopping*



Golden Eighties

centre. Outwardly conformist in her Peter Pan-collared black dress, Jeanne stands out as one of the most political of the galaxy of Akerman heroines. An attractive, middle-aged woman, who owns a clothes shop, she becomes the main focus of this film in matters of love and commerce, well before the advent of the economic crisis. As confidante to the whole shopping centre, she is the high priestess of serenity and goodness. However, her sweet nature conceals the immense trauma of the Second World War and the silence of a Holocaust survivor. Broken by her experiences in the camps, her inability to speak about it echoes the silence of the filmmaker's mother, another survivor of the great tragedy of the 20th century. Thus, happiness becomes for Jeanne a political duty, her only defence against barbarism. The world, such as it is, with its toing and froing and its thwarted de-

sires, rests on the dependability and favour of this fairy godmother of hope. Not a single regret lingers as though she were bowing out of francophone cinema while spreading promise for the future.

Gabriela Trujillo

### CALAMITY JANE ET DELPHINE SEYRIG: A STORY

Francia-USA, 2019

Regia: Babette Mangolte

■ Sog.: Delphine Seyrig. Scen., F., M.: Babette Mangolte. Int.: Delphine Seyrig, Stella Foote, Claire Wolverton, JJ Wilson, Duncan Youngerman, Julian Lynn Trotta. Prod.: Babette Mangolte ■ DCP. D.: 87'. Col. Versione inglese / In English ■ Da: Centre audiovisuel Simone de Beauvoir

Sapevate che negli anni Ottanta Delphine Seyrig aveva in mente un film su Calamity Jane? Basandosi sulle toccanti lettere di Calamity alla figlia, Seyrig voleva esplorare la feroce autonomia, la maternità libera e lo scavalcamento dei generi della pioniera americana. Alla ricerca di fonti e di storie, Seyrig andò nel Montana da Babette Mangolte (fotografa, regista e direttrice della fotografia conosciuta sul set di *Jeanne Dielman*), che munita di cinepresa 16mm immortalò con immenso piacere la ballata di Seyrig nel Far West. L'attrice vi appare in veste di creatrice, di investigatrice di volta in volta curiosa e contemplativa, assorta nell'elaborazione di una sceneggiatura interiore. Immaginate commoventi archivi privati, bizzarre testimonianze in piscina (con salvagenti a forma di E.T. l'extraterrestre) e meditazioni femmi-

niste. Perso il sostegno del CNC, il film non si farà. Il girato viene accantonato. Negli anni Dieci del Duemila il progetto viene ripreso, su iniziativa del Centre audiovisuel Simone de Beauvoir e come risposta alla società 'trumpista'. Nelle mani di Babette Mangolte il montaggio diventa un palinsesto di storie del femminismo. I documenti di Seyrig (storyboard, sceneggiatura, lettere, giornalieri) incrociano le parole dei testimoni (come il figlio di Seyrig, Duncan Youngerman, l'autrice libanese Etel Adnan e la storica Giovanna Zapperi). L'incompletezza dell'opera iniziale permette di immaginare questa estensione aperta e collettiva. Una polifonia che realizza l'auspicio di Seyrig: creare un "progetto di riscrittura amichevole e amorosa, divenuto infine a più voci".

Élodie Tamayo



*Did you know that in the 1980s, Delphine Seyrig was working on a film about Calamity Jane? Based on poignant letters Calamity wrote to her daughter, Seyrig explored the fierce independence, free motherhood and gender fluidity of the American pioneer. In search of sources and stories, she went to Montana alongside Babette Mangolte, photographer, director and camerawoman, whom she had met when making Jeanne Dielman. Mangolte's 16mm camera captured Seyrig's ballad of the Wild West with warm delight. In it, the actress took on the roles of creator and researcher in turn, curious and contemplative, as she mulled over a developing storyline. Think touching personal archives, odd sorts of anecdotes round the pool (complete with E.T. the extra-terrestrial rubber rings) and feminist meditations. Lacking support from the CNC, the film was not finished. The rushes were put to bed. Then, in the 2010s, the project was resuscitated under the auspices of the Centre audiovisuel Simone de Beauvoir and as a response to Trumpism. In Babette Mangolte's hands, the edit became a palimpsest of feminist stories. Seyrig's documents (storyboard, screenplay, let-*



Calamity Jane et Delphine Seyrig: A Story

*ters, rushes) connected with spoken testimonies from the likes of Seyrig's son, Duncan Youngerman, Lebanese author Etel Adnan, and the historian Giovanna Zapperi. The incompleteness of the initial work made for an open and col-*

*laborative sequel. A polyphony that met Seyrig's wish: to create "a friendly and loving rewrite, finally more than just a single voice."*

Élodie Tamayo



# DOCUMENTI E DOCUMENTARI

*Documents and Documentaries*

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

Questa sezione dedicata alla non fiction si compone di due parti: documentari del passato, ora restaurati, e una selezione dei migliori film sul cinema di recente uscita.

*Documenti del passato.* Troverete sia opere di registi celebrati che che hanno fatto la storia del documentario, sia i lavori 'ritrovati' di autori meno noti o sconosciuti, che un capitolo in questa storia certamente meriterebbero. Fra i maestri, Kubrick con suoi tre documentari 'giovanili' finalmente restaurati e Wenders, primo cineasta europeo a preoccuparsi del restauro di tutta la sua opera. Celebriamo inoltre il centenario della nascita di Lionel Rogosin con due potenti film di denuncia come *On the Bowery* e *Black Fantasy* e due corti che sono tra le sue poche incursioni nella fiction, praticata però con totale capacità d'improvvisazione.

Fra le scoperte o riscoperte di quest'anno, Marin Karmitz, che nel suo *Coup par coup*, riuscito esperimento di docufiction di protesta, dimostra di non esser stato solo un grande produttore e distributore, ma anche cineasta di valore tra i Sessanta e Settanta; Luke de Heusch, antropologo, seguace di Lévi-Strauss, di cui la Cinémathèque Royale de Belgique ha restaurato alcuni preziosi filmati realizzati nel Congo nei primi anni Cinquanta; Nicolás Guillén Landrián, primo documentarista nero cubano, perseguitato e a lungo dimenticato, ora ritrovato grazie alle memorie della vedova e all'eloquente ritratto firmato Ernesto Daranas Serrano. Una menzione a parte la merita *The Bus*, in cui Haskell Wexler – destinato a un radiosio futuro come direttore della fotografia – racconta il viaggio attraverso gli USA di un gruppo di cittadini per partecipare nell'agosto del 1963 alla Marcia per la libertà. Un gioiello che ci ricorda cos'è la democrazia e come il cinema possa raccontarla.

*Documentari sul cinema.* Forse mai come quest'anno i film selezionati cercano strade nuove per raccontare il passato del cinema. Anche i classici ritratti (a Demy, Fonda, Powell e Pressburger) si rivelano autentici contributi critici per la conoscenza di artisti complessi. Veri e proprio saggi cinematografici sono *Falso storico*, sulla capacità mistificatoria delle immagini, e *Onde está o Pessoa?*, che svela la ricchezza infinita di un filmato girato a Lisbona nel 1913, mentre *Cinégraphies, les femmes de la tempête* riesce mirabilmente a tessere i fili di una relazione creativa tra cineaste solo apparentemente lontane. La bruciante passione cinefila e la febbre del collezionismo sono al centro di opere personali come *Celluloid Underground* e *Film Is Dead. Long Live Film!*, mentre la ricerca di nuove soluzioni è evidente anche in due serie documentarie pensate per la televisione: *L'Image originelle*, prezioso format in cui un regista racconta il suo film d'esordio, e *Le Siècle de Costa-Gavras*, in cui l'opera del cineasta greco francese diventa lo strumento per attraversare i grandi temi del Novecento. Infine quattro documentari che aiuteranno a conoscere meglio due artisti protagonisti di questa edizione del Cinema Ritrovato, ugualmente complessi e misteriosi: Marlene Dietrich e Sergej Paradžanov.

Gian Luca Farinelli

*This section devoted to non-fiction films is split into two halves: newly restored documentaries from the past and a selection of the best of recent films made about the cinema.*

Documents of the past. Here you will find films by celebrated directors who have made documentary history as well as 'rediscovered' works by unknown or lesser-known filmmakers who nonetheless deserve a mention in this history. Among the masters we find Stanley Kubrick, with his three early documentaries finally restored, and Wim Wenders, the first European filmmaker to worry about the restoration of his entire oeuvre. We will also celebrate the centenary of the birth of Lionel Rogosin with two powerful film exposés, *On the Bowery* and *Black Fantasy*, and two shorts which are among his only fictional endeavours, but which nonetheless adopt an improvisational method.

Among the discoveries and rediscoveries this year is Marin Karmitz whose *Coup par coup*, a successful experiment in docudrama exposé, demonstrates that he was not only a great producer and distributor, but that in the late 1960s and early 1970s he was also a talented filmmaker. Then there is the anthropologist Luke de Heusch, a disciple of Lévi-Strauss, whose invaluable films shot in the Congo in the early 1950s have now been restored by the Cinémathèque Royale de Belgique. And Nicolás Guillén Landrián, the first Black documentary filmmaker from Cuba, who was persecuted and long forgotten, but has now been rediscovered thanks to the memories of his widow in the eloquent documentary portrait by Ernesto Daranas Serrano. A special mention goes to *The Bus*, in which Haskell Wexler – who was destined to have a great future as a director of photography – tells of the journey across the US by a group of citizens who wanted to participate in the Freedom March of August 1963. It is a jewel, which reminds us of what democracy is and how cinema can represent it.

Documentaries on cinema. Perhaps as never before, the films selected this year search out new ways of narrating cinema's past. Even the classic portraits (of Jacques Demy, Henry Fonda, Powell and Pressburger) offer a real critical contribution to our understanding of a group of complex and artists. Similarly, *Falso storico*, about the way in which images can mislead, and *Onde está o Pessoa?*, which reveals the infinite riches of a film shot in Lisbon in 1913, constitute proper essay films. *Cinégraphies, les femmes de la tempête*, on the other hand, admirably traces the threads of a creative relationship between filmmakers who on the surface appear very different. *Burning cinephilia* and a passion for collecting are at the heart of very personal works such as *Celluloid Underground* and *Film Is Dead. Long Live Film!*, while the search for new solutions is evident in a series of documentaries made for television: *L'Image originelle*, which employs a valuable approach in which individual directors recount their film debuts, and *Le Siècle de Costa-Gavras*, in which the work of the Greek-French filmmaker provides a way to consider the broad themes of the 20th century. Finally, there are four documentaries that permit us to better understand two of the protagonists of this year's Cinema Ritrovato, both of whom are equally complex and mysterious: Marlene Dietrich and Sergej Parajanov.

Gian Luca Farinelli

## I CORTI DOCUMENTARI DI STANLEY KUBRICK THE DOCUMENTARY SHORTS OF STANLEY KUBRICK

### DAY OF THE FIGHT

USA, 1951 Regia: Stanley Kubrick

■ Scen.: Robert Rein. F.: Stanley Kubrick. M.: Julian Bergman. Mus.: Gerald Fried. Int.: Douglas Edwards (voce narrante), Walter Cartier, Vincent Cartier, Nat Fleischer, Bobby James, Alexander Singer, Judy Singer (se stessi). Prod.: Stanley Kubrick ■ DCP. D.: 16'. Bn. Versione inglese / *In English*

---

### FLYING PADRE

USA, 1951 Regia: Stanley Kubrick

■ Scen., F.: Stanley Kubrick. M.: Isaac Kleinerman. Mus.: Nathaniel Shilkret. Int.: Fred Stadtmueller, Pedro (se stessi), Bob Hite (voce narrante). Prod.: Burton Benjamin per RKO Radio Pictures ■ DCP. D.: 9'. Bn. Versione inglese / *In English*

---

### THE SEAFARERS

USA, 1953 Regia: Stanley Kubrick

■ Scen.: Will Chasan. F., M.: Stanley Kubrick. Int.: Don Hollenbeck (voce narrante). Prod.: Lester Cooper per Seafarers International Union of North America, Lester Cooper Productions ■ DCP. D.: 29'. Col. Versione inglese / *In English*

■ Da: Cinedustrial ■ Restaurati nel 2008 e aggiornati in 4K nel 2023 da Intermission Productions e Cinedustrial in collaborazione con Scott Fritz presso il laboratorio Stranded on a Planet Studio, a partire dagli elementi messi a disposizione da Library of Congress. Restauro aggiuntivo in collaborazione con Jim Toth e Node Films / *Restored in 2008 and upgraded in 4K in 2023 by Intermission Productions and Cinedustrial*



Day of the Fight



Flying Padre

*in collaboration with Scott Fritz at Stranded on a Planet Studio laboratory, from the elements provided by Library*

*of Congress. Additional restoration in collaboration with Jim Toth and Node Films*

HIPS	COMP	TYPE	RUN	DIST	REMARK
SKER	BULL	C 2	P R	SIU	1
HILL	ROB	HAR	F E	SIU	2
AW	C S	T 2	C W	SIU	3
T II	WAT	C 2	C W	SIU	4
TH	D C	C 2	UNAS	SIU	5
V NJ	BULL	C 2	P R	SIU	6
LAY	A C	C 2	F E	SIU	7
LIGHT	STL	S T	C W	SIU	8
	ROB	C 3	S A	SIU	9
	WAT	C 2	EURP	SIU	10
	WAT	C 2	INTER	SIU	11 PHILA
VIA	P A	VIC	INTER	SUP	12
	A H	VIC	F E	SUP	13
DER	P T	VIC	INTER	SUP	14
	A H	C 4	F E	SUP	15
	APL	VIC	UNAS	SUP	16
HUR	APL	VIC	R W	SUP	17
EE	A P	TANK	AZOR	SUP	18 NORFO
	HIL	T 3	C W	SUP	19
BANKER	HAT	C 3	HONO	SUP	20
IF		T 2	C W	SUP	21

The Seafarers

Kubrick iniziò la sua carriera di regista indipendente con il cortometraggio *Day of the Fight*. [...] Decise di rivisitare il suo reportage fotografico *Prizefighter*. Contattò i gemelli Cartier (Vincent Cartier era il manager del [pugile] Walter Cartier) e li convinse a prendere parte al progetto. Trascorse un po' di tempo con loro, imparando a conoscerne le abitudini, e poi cominciò a filmare. [...] *Day of the Fight* è un'opera prima straordinariamente compiuta. A parte la splendida fotografia e le superbe inquadrature, alcuni tratti stilistici dimostrano, a uno sguardo retrospettivo, che Kubrick era già un regista cinematografico a pieno titolo. [...]

In una sequenza di *Day of the Fight* i gemelli camminano verso la macchina da presa che si muove all'indietro. Il travelling all'indietro è uno dei movimenti di macchina utilizzati più spesso da Kubrick ed è presente in tutti i suoi film. Per filmare l'incontro tra Cartier e Bobby James, Kubrick posizionò la macchina da presa all'altezza del tappeto. Sebbene il suo cinema sia stato associato quasi sempre a immagini studiate e sontuose, Kubrick si è servi-

to spesso della sua formazione giornalistica per girare alla cieca o effettuare riprese funamboliche da angolazioni inusitate. [...]

*Flying Padre* è un'opera acuta e intelligente. Narra le vicissitudini del reverendo Fred Stadtmueller che, come ci dice la voce narrante, è costretto a viaggiare in aereo perché le sue undici parrocchie sono disseminate in un territorio di diecimila chilometri quadrati. [...] Kubrick riuscì a inserire, in una pellicola di otto minuti, diversi tocchi d'autore. Le riprese dell'aereo e dall'aereo anticipano la rappresentazione quasi feticistica dell'astronave di *2001*. I primi piani dei volti al funerale fanno pensare allo stile di Sergej Ėjzenštejn, di cui Kubrick stava studiando le opere proprio in quel periodo. [...]

*The Seafarers*, un filmato promozionale per la Seafarer International Union, fu il primo film a colori di Kubrick. Fu incaricato di occuparsi, con la supervisione del "Seafarers Log" (la rivista della confederazione), della sceneggiatura del film. La pellicola non presenta particolari espedienti cinematografici ad eccezione di una delle sce-

ne finali, in cui uno speaker pronuncia un discorso appassionato davanti a una folla di operai. Il montaggio alternato di inquadrature dello speaker e del pubblico ricorda alcune scene, altrettanto palpitanti, di *Sciopero* (1924) e *Ottobre* (1927) di Ėjzenštejn. Paul Duncan, *Stanley Kubrick. Tutti i film*, Taschen, Colonia 2003

*Kubrick began his career as an independent filmmaker when he made Day of the Fight... Deciding to revisit his work on his Prizefighter photo essay, Kubrick contacted the Cartier twins (Vincent Cartier was Walter's manager) and quickly gained their co-operation. He spent time with them, followed their daily routine and then filmed it... Day of the Fight is remarkably accomplished for a first film. As well as the superb photography and framing, there are stylistic touches that show, in retrospect, that Kubrick had emerged fully formed as a filmmaker...*

*There is a sequence in Day of the Fight where the Cartier twins walk towards us and the camera moves backwards. This reverse tracking shot, as it is known, is one of Kubrick's most recognizable camera movements and is used in every movie. It implies that the walker is thrusting, dynamic, decisive, in control and powerful. During the fight between Cartier and Bobby James, Kubrick threw his hand into the ring and filmed the punching from the point of view of the canvas. In contrast to the controlled, stately shots that are associated with him, Kubrick often used his journalistic training to shoot blind or to get opportunistic shots from unusual angles...*

*Flying Padre is a slick, professional piece of work about the Reverend Fred Stadtmueller who, the voiceover tells us, travels by plane because his 11 churches are situated in 4,000 square miles of territory... However, Kubrick manages to sneak a few of his own touches into the eight minutes. There are many views of the airplane, and from the airplane, that are later echoed in the almost fetishistic depiction of spacecraft in 2001: A Space*

Odyssey. *The close-ups of faces at the funeral are reminiscent of the style of Sergei Eisenstein, whose work Kubrick studied intensely at this time...*

*The Seafarers was a 30-minute promotional film for the Seafarers International Union. It was Kubrick's first film in colour. Supervised by the "Seafarers*

*Log" (the union magazine). Kubrick's role as cinematographer and director was to follow the script and make it look interesting. The film is devoid of cinematic tricks, but it does have a scene at the end when a speaker gives an impassioned talk from the podium as the labourers look on. This montage of speaker and*

*audience echoes similar chest-thumping scenes in Strike (1924) and October (1927), which were directed by Sergei Eisenstein.*

*Paul Duncan, Stanley Kubrick: The Complete Films, Taschen, Cologne 2003*

## OMAGGIO A / TRIBUTE TO LUC DE HEUSCH

### ENTERREMENT CHEZ LES TETELA

Belgio-Francia, 1953-2023

Regia: Luc de Heusch, Damien Mottier

■ DCP. D.: 19'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *In French with English subtitles*

### NKUTSHU

Belgio-Francia, 1954-2023

Regia: Damien Mottier, Grace Winter

■ F.: Luc de Heusch (1954). M.: Thibault Verneret. Mus.: Justin Valette ■ DCP. D.: 11'. Bn

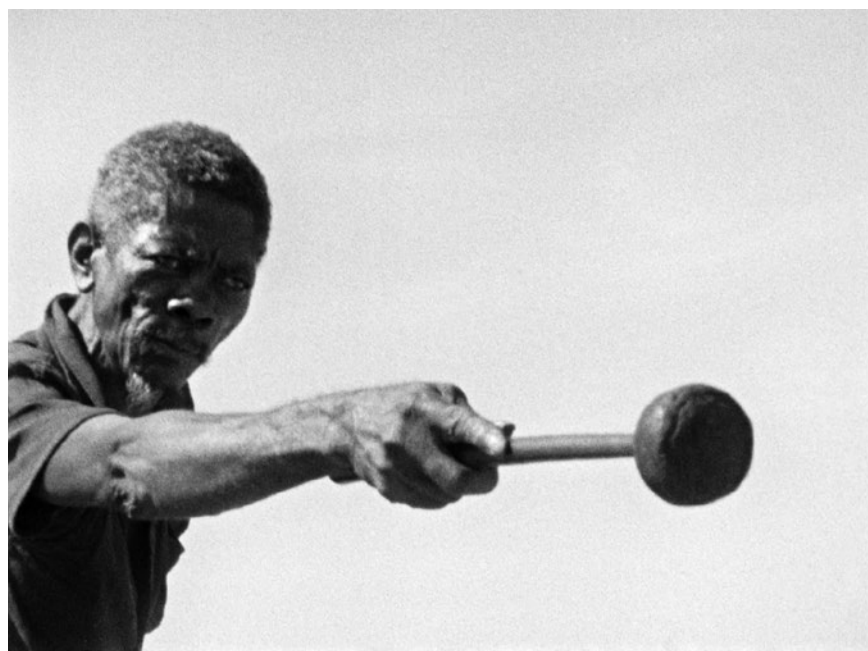
### LOKOTO

Belgio-Francia, 1954-2023

Regia: Damien Mottier, Grace Winter

■ DCP. D.: 6'. Bn

■ Da: Cinémathèque royale de Belgique per concessione di Fondation Henri Storck ■ Restaurati nel 2022 da Université Paris Nanterre in collaborazione con Africa Museum, Fondation Henri Storck, Labex Les passés dans le présent, a partire dal girato (negativi originali e copia 16mm). Con il sostegno di Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Ricostruzione libera basata sulle riprese e sulle registrazioni sonore di Luc De



Enterrement chez les Tetela

Heusch / *Restored in 2022 by Université Paris Nanterre in collaboration with Africa Museum, Fondation Henri Storck, Labex Les passés dans le présent, from 16mm rushes (original negatives and print). Funding provided by Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Free recreation based on Luc De Heusch's camera work and sound recordings*

Luc de Heusch (1927-2012) è stato un famoso antropologo e regista belga, noto soprattutto per il suo lavoro antropologico ispirato a Claude

Lévi-Strauss, per il suo contributo all'analisi di riti e miti, sacrificio e possessione, ma anche per i suoi film dedicati all'arte e agli amici surrealisti del movimento Cobra, oltre che per il suo sostegno all'indipendenza dei paesi africani e la sua critica al colonialismo.

Tra i materiali cinematografici depositati alla Cinémathèque royale de Belgique dopo la sua scomparsa c'erano le riprese realizzate nel 1953 e nel 1954 nelle zone centrali dell'odierna Repubblica Democratica del Congo, tra le popolazioni Tetela, Hamba e Nkutshu.



Lokoto



Nkutshu

La Cinémathèque royale de Belgique ha avviato un progetto di digitalizzazione di questo materiale per renderlo disponibile in ambito accademico. Il dipartimento di antropologia visiva dell'Università di Paris Nanterre e la Cinémathèque de la Fédération

Wallonie-Bruxelles, con la collaborazione di Marie Storck, moglie di Luc de Heusch e figlia del regista belga Henri Storck, ha ideato un'iniziativa per far rivivere queste immagini rare e straordinarie che attestano la sensibilità del loro autore. Grazie al testo del commento è stato così ricreato il primo cortometraggio di Luc de Heusch sul campo (*Enterrement chez les Tetela*), l'unica copia del quale era andata perduta, mentre altri due cortometraggi (*Lokoto* e *Nkutshu*) sono stati montati liberamente. L'obiettivo è quello di rendere nuovamente visibili immagini dal valore inestimabile che ritraggono la vita e i riti quotidiani osservati da de Heusch.

Vi invitiamo a scoprire queste immagini d'archivio di straordinario valore storico e antropologico.

Grace Winter e Damien Mottier

*Luc de Heusch (1927-2012) was a renowned Belgian anthropologist and filmmaker. He is best known for his anthropological work inspired by Claude Lévi-Strauss, his contribution to the analysis of rites and myths, sacrifice and possession, but also for his films devoted to art and his surrealist friends from the Cobra movement, as well as for his support of the independence of African countries and his criticism of colonialism.*

*Among the film material deposited at the Cinémathèque royale de Belgique shortly after his death were rushes he shot in 1953 and 1954 in the centre of what is now the Democratic Republic of Congo, among the Tetela, Hamba and Nkutshu populations. The Cinémathèque royale de Belgique launched a project to digitise this material in order to make it available within an academic context.*

*The University of Paris Nanterre's visual anthropology department, and the Cinémathèque de la Fédération Wallonie-Bruxelles in cooperation with Marie Storck – wife of Luc de Heusch and daughter of Belgian filmmaker Henri Storck – has designed an initiative to bring new life to these unique and rare images, which bear witness to the sensitivity of their author. Luc de Heusch's first short film from the field (*Enterrement chez les Tetela*), the only copy of which had been lost, was thus recreated, thanks to the text of the commentary. Two other short films (*Lokoto* and *Nkutshu*) were freely edited. The aim was that these precious images of inestimable value, his witnessing of daily life and rituals, could be shown again.*

*We invite you to discover these archive images of extraordinary historical and anthropological value.*

*Grace Winter and Damien Mottier*

## LIONEL ROGOSIN 100

21 gennaio 1924 – 21 gennaio 2024: è passato un secolo dalla nascita di mio padre Lionel Rogosin, e quest'anno vede compiersi il restauro di tutti i suoi film a cura della Cineteca di Bologna e del laboratorio L'Immagine Ritrovata.

Il lavoro di restauro è iniziato nel 2005, e il mio ruolo è stato quello di collaborare alla selezione di fonti e materiali e di girare documentari su ciascuno dei film di mio padre. Studiando gli archivi e i materiali mi sono reso conto che mio padre non dovreb-

be essere visto semplicemente come un autore di film sugli sconvolgimenti e le questioni morali del Novecento, ma anche come il fondatore del Bleecker Street Cinema e di Impact Films, e in Inghilterra di Vaughan-Rogosin. Andrebbero poi ricordati il suo impegno pacifista, la sua lotta per la distribuzione in televisione del cinema indipendente e il sostegno finanziario e morale offerto a molti cineasti.

In queste poche righe è impossibile descrivere appieno l'importanza del

Bleecker Street Cinema, il luogo in cui Martin Scorsese, Brian De Palma, Warren Sonbert e molti altri hanno imparato autonomamente a fare cinema e un punto d'incontro e una cucina di cultura cinematografica per i registi newyorkesi negli anni Sessanta e Settanta. Né è possibile riassumere brevemente l'influenza del New American Cinema sui registi di oggi e il lavoro essenziale svolto dalla società di distribuzione Impact Films, con il suo importante catalogo di film proiettati

in tutti i campus americani negli anni Sessanta e Settanta, strumento essenziale per i movimenti contro la guerra e per i diritti civili.

La storia va quindi da Venezia e dal Gran Premio per il documentario vinto con *On the Bowery* al coinvolgimento di mio padre nel movimento del Free Cinema in Inghilterra, all'influenza su Jean Rouch e Edgar Morin per *Chronique d'un été* e quindi sulla Nouvelle Vague, a Renzo Rossellini e il cinema politico, al lavoro per portare i film cechi negli Stati Uniti e Andy Warhol e Kenneth Anger in Inghilterra e in Europa... e la lista continua.

La portata è vasta e merita una migliore comprensione delle azioni e dell'impegno di mio padre da parte degli storici del cinema, se vogliamo capire a fondo il ruolo cruciale del cinema nella disseminazione delle idee ma anche le modalità di realizzazione e distribuzione dei film nel Ventesimo secolo. Il ruolo di mio padre dovrebbe essere riconosciuto dalla storia ufficiale del cinema indipendente alla luce di queste storie di un 'americano visionario' che ha combattuto un sistema in cui tutto ostacolava il suo desiderio di dar voce agli oppressi, la sua visione critica del paese, il suo intento di creare un mondo più umano e più giusto.

Michael Rogosin

*21 January 1924 to 21 January 2024, a century since my father Lionel Rogosin's birth; this year marks the loving restoration of all my father's films, by the Cineteca di Bologna and L'Immagine Ritrovata laboratory.*

*This work of restoration started in 2005, and my role has been as a collaborator of sources and materials and as the filmmaker of documentaries on each of my father's films. Through this process of going through the archives and materials, I have discovered that my father should be seen not only as a filmmaker who made films about the upheavals and moral questions of the 20th century, but as the founder of the Bleeker Street Cinema, and Impact Films, and in England*



On the Bowery

*of Vaughan-Rogosin films, as well as by other actions for world peace, and for the fight for distribution on television of independent cinema, and his moral and financial support to many filmmakers.*

*In these short lines it is impossible to cover the significance of the Bleeker Street Cinema, where Martin Scorsese, Brian De Palma, Warren Sonbert and many others learned film cinema independently, and which was also a meeting place and hotbed of film culture for filmmakers in New York in the 1960s and 1970s. Nor the importance of the New American cinema on filmmakers to this day or of Impact Films distribution company, and to the important catalogue of Impact's films shown all over the*

*campuses of America in the 1960s and 1970s; an important tool for the anti-war and civil rights movements.*

*So the story goes from Venice and my father's Grand Prize for documentary with On the Bowery to his involvement with the Free Cinema movement in England, to influencing Jean Rouch and Edgar Morin on Chronique d'un été and so the French New Wave, to Renzo Rossellini and political cinema, and on to bringing Czechoslovak films to the US and Andy Warhol and Kenneth Anger to England and Europe... and the list goes on.*

*The scope is large and merits a better understanding by film historians of my father's actions and endeavors, if we want to truly understand the signifi-*

*cance of how cinema pollinates ideas and of ways of making and distributing films in the 20th century. My father's position should now be brought into the formal history of independent cinema in the light of these stories of a "visionary American" who fought a system where the odds were against his desire to give a voice to the downtrodden, and his critical view of his country, with the intent of creating a more just and humane world.*

*Michael Rogosin*

## ON THE BOWERY

USA, 1956 Regia: Lionel Rogosin

■ Scen.: Richard Bagley, Mark Sufrin, Lionel Rogosin; F.: Richard Bagley. M.: Carl Lerner. Mus.: Charles Mills. Int.: Ray Salyer, Gorman Hendricks, Frank Matthews, George L. Bolton (se stessi). Prod.: Lionel Rogosin ■ DCP. D.: 66'. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / In English with Italian subtitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2024 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi originali conservati presso Anthology Film Archives / Restored in 2024 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original negatives preserved at Anthology Film Archives

Ma la grande sorpresa, la rivelazione della VII Mostra del film documentario e del cortometraggio [di Venezia] è stata *On the Bowery*, un film a soggetto diretto da Lionel Rogosin, giovane regista dalle notevoli capacità. Qui la macchina da presa nelle mani di Bagley (il regista di *The Vigil*), non cede alla tentazione di stilizzare, Rogosin la costringe a scrutare senza posa, implacabilmente, senza tema per la bruttezza umana, il selciato disseminato di cartacce, di rifiuti marci, sui quale vegetano, alcolizzati senza speranza, in questo settore dei tuguri newyorkesi, relitti del genere umano. [...] È un film coraggioso, dall'ottima fotografia, dal-

la sicura regia e dal buon montaggio. Lotte H. Eisner, *Un uomo sulla Bowery*, "Cinema Nuovo", n. 89, 10 settembre 1956

*On the Bowery* è probabilmente il più bel documentario americano degli anni Cinquanta. Innanzitutto, seguendo l'esempio del suo maestro Flaherty, Rogosin trascorre sei mesi senza macchina da presa nella Bowery, il ghetto dei newyorkesi, per assimilarne gli usi e farsi accettare. Sulla base di queste osservazioni inventa un'esile trama narrativa (tre giorni della vita di un senzatetto ancora giovane, che precipita in questo inferno e forse ne uscirà) che fa interpretare a dilettanti trovati per la strada. L'atto di accusa contro una società che tollera una tale miseria è senza appello. Ma Rogosin rifiuta le prediche e si astiene da ogni giudizio. Attento a captare la vita, scruta i volti, coglie i gesti al volo, iscrive i corpi nell'insospitalità dei luoghi. E alla fine a trionfare è la sua incrollabile fiducia nell'umanità dei suoi personaggi, il rispetto per la loro dignità offesa e la tenerezza nei loro confronti, che non intralcia mai la sua lucidità. [...]

John Cassavetes, che aveva le sue buone ragioni per intendersene, in un'intervista del 1969 riconosce in Rogosin "probabilmente il più grande documentarista di tutti i tempi". A rivedere oggi i suoi film si è tentati di credergli, e soprattutto di vedere in Rogosin l'anello mancante tra il documentario di finzione di Flaherty e la finzione documentaria di Cassavetes.

Jean-Pierre Berthomé, *Lionel Rogosin. La caméra comme arme de combat*, "Positif", n. 610, dicembre 2011

*But the great surprise, the revelation of the Seventh Festival of Documentary and Short Films [Venice] has been On the Bowery, a realist narrative film directed by Lionel Rogosin, a young director of notable talents. Here, the camerawork, in the hands of Richard Bagley (the director of The Vigil), does not yield to the temptations of stylization. Rogosin*

*uses it to observe without self-conscious artistry, implacably, without fear of human ugliness, this neighbourhood of New York hovels, the cobbles scattered with old papers and rotting refuse, on which vegetate alcoholics without hope, relics of humanity. [...] It is a courageous film, with fine photography, confident direction, and good editing.* Lotte H. Eisner, *Un uomo sulla Bowery*, "Cinema Nuovo", no. 89, 10 September 1956

*On the Bowery is perhaps the finest American documentary movie of the 1950s. Lionel Rogosin, like his master, Robert Flaherty, spent his first six months on the Bowery without a camera, to immerse himself in its ways and gain acceptance in New York's ghetto. Based on his observations, Rogosin constructed a minimalistic fiction film (three days in the life of a young unemployed man plunged into this hell, who will perhaps pull himself out) using actors who were amateurs found on the street. The film's irrevocable condemnation is directed at a society that tolerates such misery. Yet Rogosin refuses to preach and refrains from passing judgment. Intent on depicting reality, he scrutinises faces, catches gestures on the fly and records bodies in the inhospitable surroundings. In the end, the triumph is the director's unshakeable confidence in the humanity of his characters, his respect for their wounded dignity and his genuine fondness for them, which never hinders his lucidity..*

*John Cassavetes, clearly well-placed to comment, described Rogosin in a 1969 interview as "probably the greatest documentary filmmaker of all time". Watching the latter's movies again today, one is inclined to believe him, above all recognise that Rogosin represents the missing link between Flaherty's fictionalised documentary and Cassavetes' documentarised fiction.*

Jean-Pierre Berthomé, *Lionel Rogosin. La caméra comme arme de combat*, "Positif", no. 610, December 2011



## HOW DO YOU LIKE THEM BANANAS?

USA, 1966 Regia: Lionel Rogosin

■ F.: Jerry Kay. M.: John Schultz. Int.: Edward 'Swede' Sorensen (il banchiere), Dean Preece (il reverendo). Prod.: Lionel Rogosin ■ DCP. D.: 10'. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *In English with Italian subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2024 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi scena e colonna 35mm conservati presso Anthology Film Archives / *Restored in 2024 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original camera and sound 35mm negatives preserved at Anthology Film Archives*

## OYSTERS ARE IN SEASON

USA, 1967 Regia: Lionel Rogosin

■ F.: Ed Emshwiller. M.: Brian Smedley-Aston. Mus.: Ian Cameron. Int.: Dean Preece, Edward 'Swede' Sorensen, Molly Parkin. Prod.: Lionel Rogosin ■ DCP. D.: 20'. Bn. Versione inglese con sottotitoli italiani / *In English with Italian subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2024 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi scena e colonna 16mm conservati presso Anthology Film Archives / *Restored in 2024 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original camera and sound 16mm negatives preserved at Anthology Film Archives*

Lionel Rogosin era uscito esausto dall'esperienza tribolata del suo terzo lungometraggio, *Good Times, Wonderful Times*. Ora, aveva bisogno di qualche risata liberatrice, come quelle che faceva al college con gli amici Edward 'Swede' Sorensen e Dean Preece. Per quanto nessuno dei due avesse mai pensato di finire in un film, Rogosin li coinvolge nel suo nuovo progetto. In

un fine settimana del gennaio 1966, si infilano a casa di Sorensen a Madison, Connecticut, e improvvisano uno sketch graffiante, demente e corroborato dall'alcol che mette a confronto un banchiere appena unitosi alla comunità e un pastore di anime in cerca di sovvenzioni. Il corto prenderà il titolo *How Do You Like Them Bananas?* Rogosin è così contento del risultato da decidere di rincarare la dose, usando lo stesso duo di protagonisti e la stessa attitudine: niente sceneggiatura, niente intreccio narrativo, niente raziocinio. E tanti superalcolici. Aggiunge un tocco femminile invitando a salire sulla barca Molly Parkin, fashion editor nel pieno della *Swinging London* e già rifulgente in *Good Times, Wonderful Times* (sarà poi anche romanziera piccante, personalità televisiva cacciata dalla BBC per propensione al turpiloquio, pittrice). Ne scaturisce *Oysters Are in Season*, di cui esistono varie versioni e forse nessuna definitiva, un delirante guazzabuglio in cui possiamo trovare: disturbi gastrointestinali, un'ingestione di pellicola 16mm, interviste televisive surreali, una seratina barcollante a lume di candela, un natante che crede di essere una foca, un idillio dal sapore esotico in precario equilibrio su un'amaca, un metodo masochista per imparare a giocare a golf. Oltre che il banchiere e il prete del film precedente, a grande richiesta.

Andrea Meneghelli

*Lionel Rogosin was exhausted after the difficult experience of his third feature, Good Times, Wonderful Times, and greatly in need of a dose of cathartic laughter – such as he had enjoyed with his friends Edward “Swede” Sorensen and Dean Preece while in college. Even though neither of them had ever imagined ending up in a film, Rogosin nonetheless invited them to join his latest venture. Over the course of a weekend in January 1966, they met up in Sorensen’s house in Madison, Connecticut and, fuelled by alcohol, improvised a scathing*

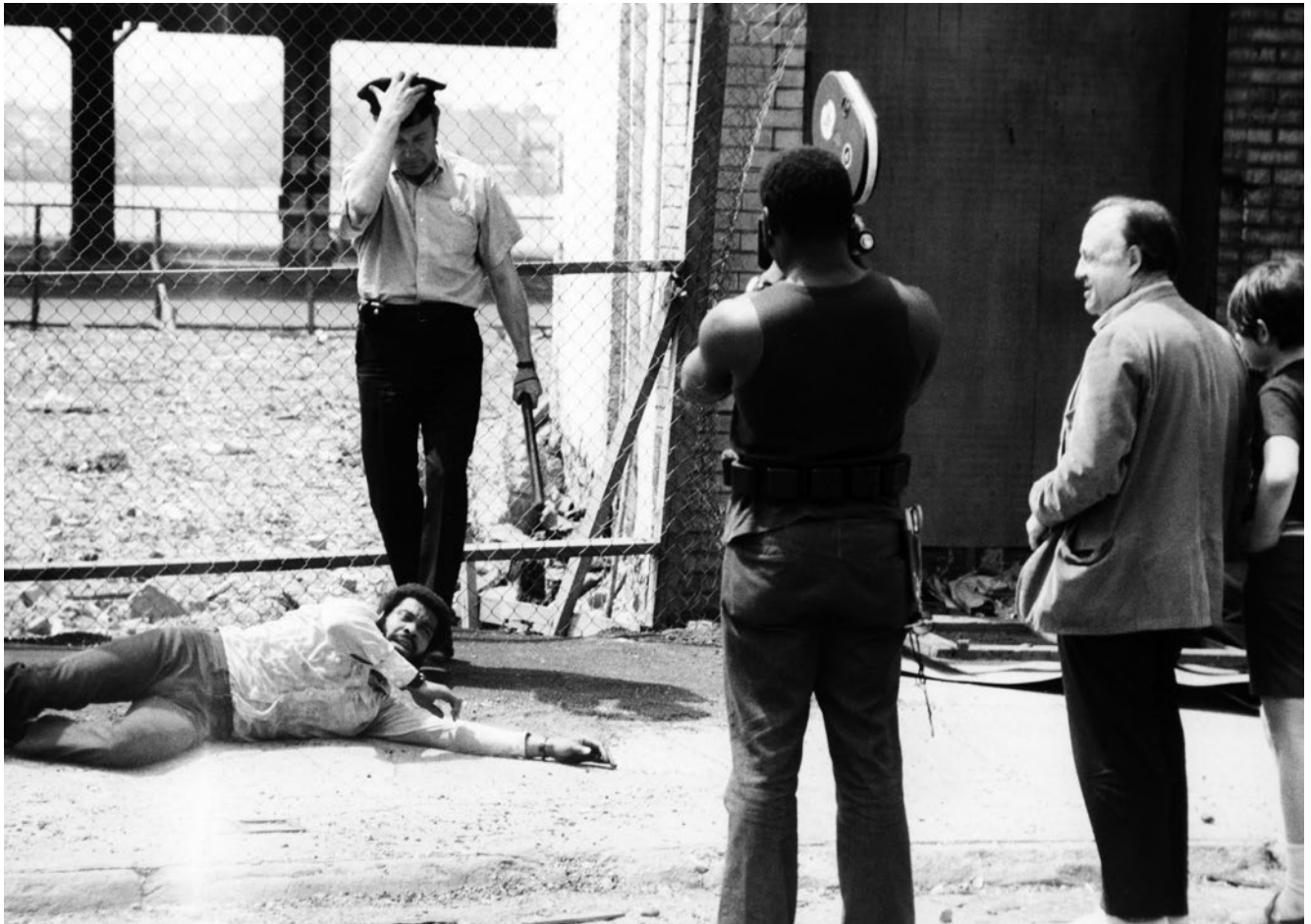
*and wacky sketch about a pastor seeking finance and a banker newly arrived in town. The resulting short would acquire the title How Do You Like Them Bananas? Rogosin was so pleased with the result that he decided to double down and once more make use of the same two protagonists and the same approach: no screenplay, no central plot, no overarching logic. And lots of liquor. This time around, he added a feminine touch to the party, in the guise of Molly Parkin, a fashion editor from Swinging London who had already shone in Good Times, Wonderful Times (and who would go on to be a risqué novelist, a TV personality banned from the BBC for her propensity for bad language, and a painter). The result was Oysters Are in Season, which exists in a variety of different versions, none of which are perhaps definitive. It is a delirious mishmash comprising: gastrointestinal upsets, the eating of 16mm film, surreal TV interviews, an erratic evening-by-candlelight, a bather who thinks he is a seal, an exotic idyll precariously balanced on a hammock, and a masochistic method for learning golf. Not to mention the widely requested return of the banker and priest from the previous film.*

Andrea Meneghelli

## BLACK FANTASY

USA, 1972 Regia: Lionel Rogosin

■ F.: J. Robert Wagoner. M.: Louis Brigante. Int.: Jim Collier, Ellie Fiscalini, Elena Hall, Hollis Hanson, Denise Hogan-Bey, Roy Corsell, Dean Preece, Michael Rogosin, Lionel Rogosin (se stessi). Prod.: Rogosin Films ■ DCP. D.: 80'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / *In English with Italian subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato nel 2024 da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dall'invertibile originale e dal negativo colonna 16mm conservati presso Anthology Film Archives / *Restored in 2024 by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from*



Sul set di *Black Fantasy*

*the original reversal and sound 16mm negative preserved at Anthology Film Archives*

“In una società razzista essere un nero sposato con una bianca significa non poter avere alcun tipo di seria relazione insieme, di vera fiducia reciproca. I miei amici neri odiano lei e non la capiscono, odiano me perché sto con lei, ci temono e ci invidiano. Ma c'è la remota possibilità che si sia innamorati e che si possano superare quegli ostacoli culturali.”

Jim Collier

Basato sulle vere esperienze di Jim Collier, giovane musicista nero americano, *Black Fantasy* combina realtà fat-

tuale e fantasia poetica per esprimere intimamente cosa significhi essere nero nella società bianca contemporanea, e, nel caso specifico, essere nero e sposato con una donna bianca. Il monologo improvvisato di Collier sulla sua realtà psicologica costituisce la struttura di fondo del film. Le immagini delle sue fantasie, abilmente intrecciate a scene in cui Collier parla direttamente alla macchina da presa, esplorano ulteriormente l'esperienza di un individuo nero i cui pensieri e sentimenti sono invariabilmente filtrati attraverso una coscienza razziale impostagli dalla società e dalle circostanze. Girato per strada e in vari loft nell'area di New York e accompagnato da musiche originali che sottolineano l'intensità delle

emozioni insite nell'esperienza di Collier, *Black Fantasy* è il resoconto molto personale dei conflitti amorosi ed esistenziali di un uomo. [...]

La vita diventa un tessuto di paranoie, prodotto dall'intenso clima di ostilità e dall'angoscia straziante di essere nero in un mondo di bianchi. Per sopravvivere Collier impara a controllare le emozioni violente e distorte che sostengono la sua vita: la rabbia e il risentimento che indirizza attraverso sua moglie – odiandola perché così bianca – alla società bianca che opprime la sua razza. [...] Ma nel labirinto infernale di una società razzista Collier e la sua donna bianca hanno attinto alla straordinaria forza e determinazione del loro amore per sopportare

gli sguardi indignati, tollerare l'odio e allontanare la fatica di sapersi costantemente messi in mostra.

Dal pressbook ufficiale del film, 1972

*"In a racist society being a black man married to a white woman means that you cannot have any kind of meaningful relationship together, any kind of real trust in each other. My black friends hate her and don't understand her and hate me for being with her and fear us and envy us. But there it is, the remotest chance that you're in love, and that you are able to overcome those cultural obstacles."*

Jim Collier

*Based on the true experiences of Jim Collier, a young black American musician, Black Fantasy combines factual*

*reality and poetic fantasy to express intimately what it is like to be black in contemporary white society, and in this case to be black and married to a white woman. Collier's improvised monologue on his psychological reality forms the film's underlying structure. Images of his fantasies, deftly interwoven with scenes of Collier talking directly to the camera, further explore the experience of a black individual whose every thought and feeling is filtered through a racial consciousness imposed on him by society and circumstance. Filmed on the streets and in several lofts in the New York area, and accompanied by original music which underscores the intensity of emotion inherent in Collier's experience, Black Fantasy is a very personal account of one man's conflict in love and life...*

*Life becomes a fabric of paranoia, woven out of the intensity of hostility and the excruciating anxiety of being black in a white world. To survive Collier learns to control the violent and distorted emotions that sustain his life: rage and resentment which he directs through his wife – hating her because she is so white – at the white society that oppresses his race... But from the nightmare labyrinth of a racist society Collier and his white woman have drawn on the extraordinary strength and will power of their love to endure the indignant stares, tolerate the hatred, and fend off the weariness of being eternally on exhibit. From the original press-book of the film, 1972*

## OMAGGIO A / TRIBUTE TO NICOLÁS GUILLÉN LANDRIÁN

Stavo cercando di fare un cinema che non fosse uguale a tutto il resto, che non si accordasse con tutto il resto, che fosse un cinema molto personale. L'immagine era più importante della parola stessa. Mi interessava elaborare l'immagine attraverso un nuovo linguaggio, un linguaggio audace, interessante per lo spettatore.

Nicolás Guillén Landrián

Il fondamentale documentarista cubano Nicolás Guillén Landrián (1938-2003) ha lasciato in eredità un'opera cruciale per il patrimonio del cinema latinoamericano. Senza di essa, lo splendore acquisito negli anni Sessanta del "secolo dei Lumières" dalla "scuola documentaristica cubana", come è stata definita dalla critica internazionale, sarebbe inconcepibile. Questa edizione del Il Cinema Ritrovato rende omaggio al cineasta di culto e al 65° anniversario dell'Istituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. L'omaggio si concretizza con la presentazione di quattro titoli selezionati

dalle copie restaurate della filmografia di Landrián e con il lungometraggio *Landrián* di Ernesto Daranas dedicato all'artista.

Luciano Castillo

*I was trying to make a cinema that was not the same as everything else, that did not match with everything else, that was a very personal cinema. The image was more important than the word itself. I was interested in elaborating the image through a new language, a daring language, interesting for the viewer.*

Nicolás Guillén Landrián

*The key Cuban documentary filmmaker Nicolás Guillén Landrián (1938-2003) bequeathed a crucial work to the heritage of Latin American cinema. Without it, the splendour acquired in the 1960s of the "Century of Lumières" by the Cuban documentary school, as it was defined by international critics, is inconceivable. This edition of Il Cinema Ritrovato pays tribute to this cult filmmaker and to the 65th anniversary*

*of the Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. It pays this tribute with the presentation of four titles selected from the restored copies of Landrián's filmography and with the feature film Landrián, an acknowledgement of the artist by Ernesto Daranas.*

Luciano Castillo

### EN UN BARRIO VIEJO

Cuba, 1963

Regia: Nicolás Guillén Landrián

■ Scen.: Nicolás Guillén Landrián. F.: Livio Delgado. M.: Caita Villalón. Prod.: Humberto López per ICAIC ■ DCP. D.: 9'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / In Spanish with English subtitles ■ Da: Altahabana Films

### OCIEL DEL TOA

Cuba, 1965

Regia: Nicolás Guillén Landrián

■ Scen.: Nicolás Guillén Landrián, Luis Roca. F.: Livio Delgado. M.: Caíta Villalón. Prod.: José Gutiérrez per ICAIC ■ DCP. D.: 16'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *In Spanish with English subtitles* ■ Da: Altahabana Films

## LOS DEL BAILE

Cuba, 1965

Regia: Nicolás Guillén Landrián

■ Scen.: Nicolás Guillén Landrián. F.: Luis García. M.: Justo Vega, María Esther Valdés. Prod.: Eduardo Valdés per ICAIC ■ DCP. D.: 6'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *In Spanish with English subtitles* ■ Da: Altahabana Films

## COFFEA ARÁBIGA

Cuba, 1968

Regia: Nicolás Guillén Landrián

■ Scen.: Nicolás Guillén Landrián, Miguel de Zárraga Pedro. F.: Lupercio López. M.: Jlván Arocha. Prod.: Jorge Rouco per ICAIC ■ DCP. D.: 18'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *In Spanish with English subtitles* ■ Da: Altahabana Films

*En un barrio viejo* (1963) è un cortometraggio che rivela il talento di Landrián nel cogliere l'atmosfera e gli abitanti dell'Avana con prodigiosa sintesi e senza ricorrere a interviste o a una narrazione ripetitiva. Su suggerimento di Theodor Christensen, suo insegnante di documentario, nel 1965 Landrián lasciò l'Avana per la lontana provincia di Baracoa, dove trovò ispirazione nella bellezza dei luoghi e della gente. Nasce così la 'trilogia di Baracoa', nella quale *Ociel del Toa* e *Los del baile* si distinguono per il loro straordinario impatto visivo. L'uso di fotografie, di testi e di animazioni è una costante stilistica che raggiunge il suo apice nel classico *Coffea Arábica* (1968), illustrazione della capacità di Landrián di trasformare un lavoro su commissione su un soggetto



En un barrio viejo

che non lo interessava in un capolavoro grazie a un'inesauribile espressione di creatività.

Luciano Castillo

*En un barrio viejo (1963) is a short film that reveals Landrián's talent for capturing the atmosphere and the inhabitants of La Havana area with prodigious synthesis and without resorting to interviews or a reiterative narration. At the suggestion of his documentary instructor Theodor Christensen, Landrián left Havana for the far province of Baracoa in 1965, where he found inspiration in the beauty of the surroundings and its people. Thus the "Baracoa trilogy" emerges, in which Ociel del Toa and Los del baile stand out thanks to their tremendous visual impact. The use of still photographs, signs and photo-animation are stylistic constants that reach their highest peak in the classic Coffea Arábica (1968), an example of how he was able to turn a commissioned work on a subject that did not interest him into a masterpiece for its never-ending imaginative display.*

Luciano Castillo

## LANDRIÁN

Cuba-Spagna, 2023

Regia: Ernesto Daranas Serrano

■ Scen.: Ernesto Daranas Serrano, Ania Molina Alonso. F.: Ángel Alderete Gómez. M.: Pedro Suárez Boza. Mus.: Juan Pablo Daranas Molina. Prod.: Ester Masero per Altahabana Films, ICAIC ■ DCP. D.: 79'. Bn e Col. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *In Spanish with English subtitles* ■ Da: Altahabana Films

Negli anni Sessanta Nicolás Guillén Landrián divenne il primo regista nero di Cuba. Si distanziava tanto dal neorealismo italiano quanto dal realismo socialista. Era vicino ad autori come Chris Marker. In qualche modo, anticipava la non-fiction contemporanea per la sua capacità di osservazione, per la sua abilità nel conferire vita e un sentimento interno alla superficie di tutto ciò che ritraeva. Lo stile e la personalità distintivi dell'artista finirono per scontrarsi con le autorità della Rivoluzione cubana: i suoi documentari furono censurati e lui fu imprigionato

e sottoposto a internamento psichiatrico. Andò in esilio a Miami, dove morì nel 2003.

Ho scoperto Landrián nel cinema di quartiere della mia infanzia. Lì ho visto molte volte il suo *Ociel del Toa*. I miei genitori erano stati maestri di montagna e avevo vissuto fino all'età di cinque anni in quegli stessi paesaggi e tra quelle stesse persone che quel piccolo e splendido film ritraeva. Dopo diverse decadi di oscurità, la figura di Landrián inizia a essere rivalutata. L'ammirazione per i suoi documentari è stata accompagnata dalla rivelazione delle ingiustizie commesse nei suoi confronti.

Nel 2019 ho visitato gli Archivi dell'ICAIC e sono rimasto colpito nel constatare il pessimo stato di conservazione di gran parte dei materiali lì custoditi. Fu allora che mi proposi di restaurare i film di Landrián. Questo documentario è parte di questo progetto e, grazie alle testimonianze della vedova Gretel Alfonso e del suo direttore della fotografia Livio Delgado, permette un'avvicinamento molto intimo all'essere umano e all'artista.

Ciò che rende interessante il caso di Landrián è ciò che ci dice su ciò che sta accadendo in questo preciso momento a Cuba. Il mio paese sta attraversando uno dei periodi più tristi della sua storia. La distanza tra il governo e il popolo si fa sempre più grande. È un paese che non offre alcun futuro ai suoi giovani. E per tutte queste ragioni, ricordare una vicenda come quella di Landrián e rivedere il suo cinema è anche un atto politico, non solo storiografico.

Ernesto Daranas Serrano

*In the 1960s, Nicolás Guillén Landrián became the first Black director in Cuba. His films were as far removed from Italian neorealism as they were from Socialist realism and closer to those of an auteur such as Chris Marker. In some ways, he anticipated contemporary non-fiction with his observational skills and his ability to imbue the surface of everything he depicted with a sense of life and inner-feeling. The distinctive style*

*and personality of such an artist inevitably conflicted with the authorities in revolutionary Cuba: his documentaries were censored and he was both imprisoned and confined to a psychiatric institution. He went into exile in Miami, where he died in 2003.*

*I first discovered Landrián in a local cinema during my childhood. I saw his Ociel del Toa many times. My parents were mountaineering instructors and until the age of five I lived among the people and landscapes depicted in that splendid film. After several decades of obscurity, Landrián began to be reappraised. Admiration for his documentaries was accompanied by revelations about the injustices he had suffered.*

*In 2019 I visited the ICAIC archives and was struck by how poorly much of the materials they housed were preserved. That is when I decided to restore Landrián's films. This documentary is part of that project and, thanks to the testimony of his widow Gretel Alfonso and his director of photography Livio Delgado, it allows us to get very close to both the man and the artist.*

*What makes Landrián's case particularly interesting is what it reveals about what was happening at that time in Cuba. My country was undergoing one of the darkest periods in its history. The government and its people were drifting further apart. The country offered no future for its youth. For all these reasons, recalling Landrián's story and rewatching his cinema is not only of historical interest, it is a political act.*

Ernesto Daranas Serrano

## THE BUS

USA, 1965 Regia: Haskell Wexler

■ F.: Haskell Wexler. M.: Conrad Bentzen. Mus.: Richard Markowitz. Prod.: Haskell Wexler ■ 35mm. D.: 62'. Bn. Versione inglese / In English ■ Da: UCLA Film & Television Archive ■ Restaurato nel 2021 da UCLA Film & Television Archive

presso i laboratori The PHI Stoa Film Lab, Roundabout Entertainment, DJ Audio e Simon Daniel Sound, a partire dai negativi originali 16mm A/B, da un controtipo immagine negativo e da una copia 35mm. Con il sostegno di National Film Preservation Foundation / Restored in 2021 by UCLA Film & Television Archive at The PHI Stoa Film Lab, Roundabout Entertainment, DJ Audio and Simon Daniel Sound, from the 16mm A/B original negatives, a 35mm dupe picture negative and a 35mm print. Funding provided by National Film Preservation Foundation

Tra i tanti momenti cruciali che collegano il radicale cambiamento del movimento per i diritti civili, la Marcia su Washington per il lavoro e la libertà nell'estate del 1963 è uno dei più decisivi, poiché con i suoi oltre 200.000 partecipanti rappresenta una delle più grandi manifestazioni per i diritti umani mai registrate negli Stati Uniti. *The Bus* di Haskell Wexler (1922-2015), attivista instancabile e direttore della fotografia vincitore di due premi Oscar, dà spazio e voce ai volti anonimi presenti alla Marcia, documentando nei più intimi dettagli la storia di un piccolo gruppo di individui che attraversa il paese per radunarsi all'ombra del Monumento di Washington e chiedere uguaglianza e diritti umani per gli afro-americani.

Autofinanziato, prodotto e fotografato da Wexler con una troupe ridotta all'osso che comprende i filmmaker Nell Cox e Mike Butler, questo documentario *vérité* inizia a San Francisco, dove un gruppo razzialmente integrato composto da trentasette persone, giovani e anziane, s'imbarca in un viaggio di andata e ritorno di tre giorni organizzato dal Congress of Racial Equality. Utilizzando uno stile di ripresa naturale e discreto, Wexler e la sua cinepresa 16mm Auricon con registrazione diretta su sonoro ottico filmano i loro soggetti senza che questi prendano atto della loro presenza (o, apparentemente, se ne accorgano),

mentre scambi animati e piccoli ma straordinari momenti di candore vengono fissati su pellicola durante il viaggio: un anziano signore racconta con calma come una folla di bianchi abbia tentato di ucciderlo l'ultima volta che è stato a Washington, decenni prima; un autista d'autobus bianco, alleato dichiarato della causa, è preoccupato che la portata della protesta possa causare grande ansia negli americani bianchi; un giovane afro-americano rimprovera con fervore i suoi compagni di viaggio quando questi mostrano apprensione per una fermata sconosciuta, temendo il confronto con la rabbia dei bianchi. Il risultato collettivo di tali scene è un film di grande importanza, una testimonianza dei volti e delle voci comuni che furono alla base di un momento fondamentale della storia statunitense. Per gli storici del cinema *The Bus* è anche un esempio cruciale della formazione iniziale di Wexler, avviato a diventare un singolare artista cinematografico di fama mondiale.

Mark Quigley e John H. Mitchell

*Of the many defining moments that capture the seismic change of the civil rights movement, the March on Washington for Jobs and Freedom in the Summer of 1963 is among the most influential, representing one of the largest human rights rallies ever recorded in the US, drawing over 200,000 participants. The Bus, by lifelong activist and Academy Award-winning cinematographer Haskell Wexler (1922-2015), gives agency to the anonymous faces at the March, capturing in intimate detail the story of one small group of individuals that travelled across the country to stand in the shadow of the Washington Monument and demand equality and human rights for African-Americans.*

*Self-funded, produced and photographed by Wexler with a skeleton crew that included filmmakers Nell Cox and Mike Butler, this vérité documentary begins in San Francisco as an integrated group of 37 people, young and old, embark on a three-day cross-country road*



The Bus

*trip organized by the Congress of Racial Equality. Employing a raw, unobtrusive shooting style, Wexler and his 16mm Auricon sync-sound camera are never acknowledged (or seemingly noticed) by his subjects, as charged conversations and small but extraordinary moments of candour are gleaned on the journey: an elderly gentleman calmly details how a white mob tried to kill him the last time he was in DC, decades earlier; a white bus driver, a self-avowed ally of the cause, worries that the scope of protest may cause white Americans great anxiety; a young African-American man passionately calls out his fellow riders when they show apprehension at an unfamiliar stop, fearing confrontation by angry whites. The collective result of such scenes is a film of major consequence, a record of the everyday faces and voices behind a watershed moment in U.S. history. For film historians, The Bus also serves as a key example of Wexler's early development as a singular, world-renowned film artist.*

Mark Quigley and John H. Mitchell

## 42ND ST MOVIE

USA, 1969 Regia: Nick Doob

■ DCP. D.: 22' ■ Da: Yale Film Archive  
 ■ Restaurato nel 2017 da Yale Film Archive presso i laboratori Fotokem, Audio Mechanics e DJ Audio laboratories a partire dal positivo invertibile A/B 16mm e piste magnetiche. Con il sostegno di National Film Preservation Foundation / Restored in 2017 by Yale Film Archive at Fotokem, Audio Mechanics, and DJ Audio laboratories from the 16mm A/B reversal positive and magnetic tracks. Funding provided by National Film Preservation Foundation

Nel 1968, quando frequentava l'ultimo anno all'Università di Yale, Nick Doob fu invitato a partecipare allo Scholars of the House Program, un programma di eccellenza che richiedeva agli studenti di creare, in sostituzione delle normali lezioni, "un saggio o un progetto finito che giustifichi per portata e qualità la libertà che è stata concessa". Invece di dedicarsi a una più tradizionale opera scritta, Doob decise di girare film, scelta poco ortodossa che non era mai stata fatta da nessuno.



42nd St Movie

*42nd St Movie* fu uno dei due film che Doob realizzò in qualità di Scholar of the House, mentre seguiva anche un corso di cinema sotto la guida del filmmaker Murray Lerner. Il film inizia con un'inquadratura del sole che tramonta sul fiume Hudson a New York e poi mostra la vita notturna nell'isolato della Quarantaduesima strada tra la Settima e l'Ottava avenue. Come spiega Doob, "All'epoca quell'isolato era discretamente malfamato, con librerie e cinema porno, peep show e prostituzione. Era anche una calamita per personaggi esotici e un luogo visivamente interessante". *42nd St Movie* vinse un premio al Festival internazionale del cortometraggio di Oberhausen, e ben recensito positivamente sul "New York Times". L'interesse di Doob per la vita di strada sarebbe continuato con i successivi documentari *London Songs* (1973) e *Street Music* (1979).

Brian Meacham

*As a senior at Yale University in 1968, Nick Doob was invited to participate in the Scholars of the House Program, a senior honors program that required stu-*

*dents to create, in lieu of regular classes, "a finished essay or project which must justify by its scope and quality the freedom which has been granted." Rather than pursue a more traditional written work, Doob chose to make films, an unorthodox approach that had not been pursued before. 42nd St Movie was one of two films Doob made as a Scholar of the House, and was also made for a film class that he took under the instruction of filmmaker Murray Lerner. Doob's film begins with a shot of the sun setting over the Hudson River in New York City, and goes on to examine the nighttime street life found in the block of 42nd Street between Seventh and Eighth Avenues. As Doob describes it, "That block was fairly notorious at that time, with pornographic bookstores and theaters, peep-shows, and prostitution. It was also a kind of magnet for exotic personalities, and a visually interesting location." 42nd St Movie won a prize at the Short Film Festival in Oberhausen, and was well reviewed in the New York Times. Doob's interest in street life would continue with his later documentaries London Songs (1973) and Street Music (1979).*

Brian Meacham

## MAYDAY

USA, 1970 Regia: May First Media  
[Josh Morton, Nick Doob]

- DCP: D.: 22' ■ Yale Film Archive
- Restaurato nel 2015 da Yale Film Archive presso i laboratori Fotokem, Audio Mechanics e DJ Audio laboratories a partire dal positivo invertibile 16mm / Restored in 2017 by Yale Film Archive at Fotokem, Audio Mechanics, and DJ Audio laboratories from the 16mm composite reversal positive

Nella primavera del 1970 migliaia di manifestanti si riversarono a New Haven, Connecticut, per protestare contro il processo ai membri del Black Panther Party, tra cui Ericka Huggins e il co-fondatore Bobby Seale, accusati del rapimento e dell'omicidio del presunto informatore dell'FBI Alex Rackley. Guidati da figure di spicco della sinistra radicale come Abbie Hoffman, Jerry Rubin, Tom Hayden e Jean Genet, i manifestanti si radunarono a New Haven Green per dar sfogo alla loro rabbia e occupare il campus di Yale. Il presidente di Yale, Kingman Brewster, conquistandosi per sempre il favore di una generazione di studenti attivisti, fece una famosa dichiarazione: "Provo sconcerto e vergogna per la situazione: in questo paese le cose sono arrivate a un punto tale da farmi dubitare che i rivoluzionari neri possano ottenere un processo equo in qualsiasi parte degli Stati Uniti". Sperando di evitare una crisi come quella che aveva travolto altre università, Brewster accolse e nutrì i manifestanti nel tentativo di calmare gli animi nel campus. Brewster incaricò un piccolo gruppo di studenti di Yale di documentare le proteste e la loro gestione da parte dell'università, dando vita a questo cortometraggio. Il film è attribuito collettivamente a May First Media, che comprendeva i filmmaker Josh Morton e Nick Doob e poté contare sulla consulenza di Michael Roemer, membro della facoltà di Yale e filmmaker. I fatti del maggio 1970 a New Haven furono ripresi

nell'ambito di almeno altri tre progetti, come *Bright College Years*, realizzato da Peter Rosen nel 1970 e preservato nel 2024 dallo Yale Film Archive, e film incompiuti di Paul Williams (con il direttore della fotografia John Avilsden) e Kartemquin Films.

Brian Meacham

*In the spring of 1970, thousands of protesters descended on New Haven, Connecticut, to demonstrate against the trial of members of the Black Panther Party, including Ericka Huggins and co-founder Bobby Seale, for the kidnapping and murder of suspected FBI informant Alex Rackley. Led by radical luminaries including Abbie Hoffman, Jerry Rubin, Tom Hayden, and Jean Genet, the demonstrators converged on the New Haven Green to vent their anger and shut Yale down. Forever endearing himself to a generation of activist students, Yale President Kingman Brewster famously noted, "I'm appalled and ashamed that things should have come to such pass in this country that I am skeptical of the ability of Black revolutionaries to achieve a fair trial anywhere in the United States." Hoping to avoid the crises that had engulfed other universities, Brewster welcomed and fed the demonstrators in an attempt to lower the temperature on campus. Brewster commissioned a small group of Yale students to document the demonstrations, and Yale's handling of them, which resulted in this short film. The film is credited collectively to May First Media, which included filmmakers Josh Morton and Nick Doob, and who were advised by Yale faculty member and filmmaker Michael Roemer. The events of May 1970 in New Haven were filmed for at least three other projects, including Bright College Years, made by Peter Rosen in 1970 and preserved in 2024 by the Yale Film Archive, as well as unfinished films by Paul Williams (with cinematographer John Avilsden) and Kartemquin Films.*

Brian Meacham



Mayday

## COUP POUR COUP

Francia, 1972 Regia: Marin Karmitz

■ T. int.: *Blow for Blow*. Scen.: Marin Karmitz. F.: André Dubreuil. Prod.: Marin Karmitz per Mk2 Productions, Cinema Services, WDR - WestDeutscher Rundfunk ■ DCP. D.: 90'. Col. Versione francese / *In French* ■ Da: Mk2 Films  
 ■ Restaurato nel 2018 da Mk2 presso il laboratorio Éclair Classics a partire dal negativo originale. Con il sostegno di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée. Restauro supervisionato da Marin Karmitz / *Restored in 2018 by Mk2 at Éclair Classics laboratory from the original negative. Funding provided by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée. Restoration supervised by Marin Karmitz*

Dopo *Sept jours ailleurs* e *Camarades*, due film di finzione intrisi dello spirito contestatario dell'epoca (girati rispettivamente nel 1967 e nel 1969), Marin Karmitz, allora militante della Gauche prolétarienne, immagina per il suo terzo lungometraggio un dispositivo che stravolge le regole della creazione cine-

matografica. La sceneggiatura, che ripercorre uno sciopero selvaggio in una fabbrica tessile, si fonda sulle testimonianze di decine di lavoratrici. Sul set, le attrici previste all'inizio sono presto sostituite da vere operaie.

Se si può parlare di cinema d'intervento, l'espressione è valida in entrambi i sensi: l'artista interviene nel campo della politica ma le operaie intervengono a loro volta sulle riprese del film, offrendo il loro parere su una scena o improvvisando i dialoghi. Questo metodo originale si rivela di un'efficacia formidabile, producendo sullo schermo una straordinaria impressione di vitalità. *Coup pour coup* presenta la quotidianità alienante della fabbrica, con il frastuono dei macchinari, le angherie del capireparto e i ritmi infernali, prima di raccontare la ribellione, che passa per l'occupazione dello stabilimento e il sequestro del padrone. La macchina da presa si posiziona all'altezza di queste donne che entrano in agitazione, le accompagna nelle loro azioni e nei loro dibattiti, si fa testimone della loro rabbia e della loro gioia.

La durezza del conflitto non preclude infatti momenti d'allegria alle com-





Coup pour coup

battenti sulla strada dell'emancipazione, che cantano in coro il malcontento per la loro condizione ("Quand on rentre à la maison / Le mari remplace le patron"). Alla sua uscita, nel 1972, questo film in forma d'appello alla rivolta contro tutte le forme di potere (compreso quello delle organizzazioni sindacali) fatica a essere distribuito nel circuito tradizionale. "È anche grazie a questa esperienza che ho preso coscienza dell'importanza della gestione delle sale cinematografiche", racconta Karmitz nel libro *Comédies* (Fayard, 2016). Nel 1974 aprirà a Parigi il suo primo cinema, il 14-Juillet Bastille, ribattezzato nel 1998 mk2 Bastille. Julien Dokhan, "Troiscouleurs", n. 159, marzo-aprile 2018

*After Sept jours ailleurs and Camarades, two dramas infused with the protest spirit of the era (filmed in 1967 and 1969 respectively), Marin Karmitz, then a proletarian leftwing activist, developed a strategy for his third feature film that would overturn the rules of cinematographic creation. The scenario, which recounts a wildcat strike in a tex-*

*tile factory, is based on the testimonies of dozens of female workers. On the set, the actresses originally cast were quickly replaced by real workers. Using the term "intervention cinema" is a two-way street: the artist gets involved in the political field, while the workers get involved in making the film by giving their opinion on a scene or improvising the dialogue. This original method proves highly effective on the screen, generating a formidable impression of vitality. Coup pour coup presents the alienating daily life of the factory, with the racket of the machines, the intimidation of the supervisors and the infernal pace. The rebellion that ensues involves the occupation of the factory and the kidnapping of the boss. The camera is placed at the level of the women who set about their work, recording their actions and debates, capturing their anger as well as their joy.*

*The bitter nature of the conflict does not preclude moments of jubilation for these female fighters on the road to emancipation, who sing in chorus about being fed up with their condition ("When we get home / The husband replaces the boss"). On its release in 1972, the film, representing a rallying*

*cry against all forms of power (including unions), struggled to obtain mainstream distribution. "It was also through this experience that I gained an insight into the importance of running movie theatres," says Karmitz in the book *Comédies* (Fayard, 2016). In 1974, he would open his first cinema in Paris, the 14-Juillet Bastille, renamed mk2 Bastille in 1998. Julien Dokhan, "Troiscouleurs", no. 159, March-April 2018*

### SOIS BELLE ER TAIS-TOI!

Francia, 1976

Regia: Delphine Seyrig

vedi p. / see p. 91

### MARLENE

Germania Ovest, 1983

Regia: Maximilian Schell

vedi p. / see p. 351

### MARLENE DIETRICH: HER OWN SONG

USA-Germania, 2001

Regia: J. David Riva

vedi p. / see p. 352

### PARAJANOV, THE LAST SPRING

Armenia-USA, 1992

Regia: Mikhail Vartanov

■ Scen.: Martin Vartanov, Mikhail Vartanov. F.: Chark Kirakosjan, Mikhail Vartanov. M.: Gohar Amalbaşjan, Svetlana Manučarian. Int.: Sergej Paradžanov, Mikhail Vartanov, Aleksandr Kajdanovskij, Leila Alibegašvili, Suren Šachbazjan, Suren Paradžanov, Svetlana Paradžanov, Gajane Chačaturjan. Prod.: Varda Nova

Films, Parajanov-Vartanov Institute ■ DCP.  
D.: 55'. Bn e Col. Versione russa, armena,  
georgiana, ucraina con sottotitoli in  
inglese / In Russian, Armenian, Georgian  
and Ukrainian with English subtitles ■ Da:  
UCLA Film & Television Archive

In questo celebre documentario visto raramente e girato in condizioni proibitive, con una sola ora di elettricità al giorno nell'Armenia dilaniata dalla guerra e sotto assedio, Mikhail Vartanov narra del suo amico, il geniale regista Sergej Paradžanov, perseguitato e arrestato dal KGB nella fase culminante della sua carriera. Vartanov ci ripropone alcune scene del proprio film del 1969 *Cvet Armjanskoj Zemli* [Il colore della terra armena] – girate dietro le quinte della lavorazione di *Il colore del melograno*, il capolavoro di Paradžanov –, si sofferma sulle lettere inedite scritte dal grande regista dal carcere e mostra il suo ultimo giorno di lavoro, nel 1990, durante la realizzazione dell'incompiuto *Confession*. “I sogni di Paradžanov, il suo addio ai personaggi dei suoi film, che insieme a migliaia di ammiratori lo salutano prima dell'ultimo viaggio. Dalla tomba s'alza una colomba, che spicca il volo verso l'immortalità”.

Martiros Vartanov

*In his rarely-seen and renowned documentary, made under the prohibitive conditions of only one hour daily quota of electricity in a war-torn and blockaded Armenia, Mikhail Vartanov tells of his imprisoned friend, the genius Sergei Parajanov, who was persecuted by KGB at the peak of his artistic power. Vartanov takes us back with scenes from his shelved 1969 film Cvet Armjanskoj Zemli (The Color of Armenian Land) where Parajanov is at work on his suppressed chef-d'oeuvre The Colour of Pomegranates, as well as unpublished letters Parajanov wrote to Vartanov from prison, and Parajanov's striking last day at work in 1990 during the making of the unfinished Confession. “Parajanov's dreams, his*



Serguei Paradjanov, le rebelle



Paradjanov, the Last Spring

*farewell to the characters of his films, who along with thousands of fans see him off to the last journey. A dove*

*emerges from within the grave and flies off towards the immortality.”*

*Martiros Vartanov*

## SERGUEÏ PARADJANOV, LE REBELLE

Francia, 2003 Regia: Patrick Cazals

■ Int.: Sergej Paradžanov, Sarkis, Pierre Bergé, Sofiko Chiaureli, Yuri Mechitov  
■ DCP. D.: 52'. Bn e Col. Versione francese e georgiana con sottotitoli inglesi / *In French and Georgian with English subtitles* ■ Da: Les Films du Horla

Già autore di un libro formidabile su Sergej Paradžanov (edizioni Cahiers du cinéma, collana "Auteurs"), Patrick Cazals filma un collage documentario ricco e intenso, degno delle composizioni pittoriche del cineasta georgiano, re del recupero dei materiali (bambole, merletti, fotografie) nei momenti bui della sua vita. Non che Cazals cerchi di imitare l'inimitabile, ma la sua immersione nell'universo del maestro è così profonda che riesce a riprodurne perfettamente il genio e il dolore attraverso una sapiente combinazione di immagini una più indelebile dell'altra. La semplice comparsa di Paradžanov sullo schermo è un miracolo di magia. Qualcosa di diabolico e di ipnotico nello sguardo, un fisico imponente tanto protettivo quanto spaventoso, un linguaggio sicuro, intelligente e fiorito, come Federico Fellini e Orson Welles, i due grossi calibri suoi pari. Seguiamo la traiettoria sfavillante di un uomo nato in una famiglia di eccentrici antiquari armeni ("Ho passato l'infanzia a ingoiare gli anelli e gli orecchini di mia madre"), talmente bravo alla scuola di cinema che il regista ucraino Dovženko lo fa venire in Ucraina (dove all'inizio gira film ultra-convenzionali). *Le ombre degli avi dimenticati*, il sontuoso capolavoro che traspare nei Carpazi il mito di Romeo e Giulietta, lo vede spiccare il volo. Ma segna anche l'inizio dell'accanimento delle autorità sovietiche, che lo spediscono in carcere per tre anni. "Io non capisco i miei film" confessa lo stesso gigante georgiano. Se non possiamo capirli, non possiamo però fare a meno di amarli per la loro eccentricità visionaria, la

loro modernità fiammeggiante e il loro splendore visivo.

Marine Landrot, *Serguei Paradjanov le rebelle*, "Telerama", 28 febbraio 2004

*Patrick Cazals, having already written an outstanding book on Sergei Parajanov (Cahiers du Cinéma Editions, Coll. "Auteurs"), has created an abundant and intense documentary collage worthy of the pictorial compositions of the Armenian filmmaker, who, in the dark hours of his life, became a master of salvaging materials (dolls, lace, photographs). Not that Cazals is attempting to achieve the unattainable, but his permeation of the maestro's universe is so profound that he brilliantly manages to convey its genius and pain in a skilful combination of images, each more indelible than the last.*

*The simple appearance of Parajanov on screen is a prodigious miracle. There is something diabolical and hypnotic in his eyes, possessing a gargantuan stature as protective as it is frightening, his eloquence is as deft, intelligent and ornate as that of Federico Fellini and Orson Welles, two great figures of his calibre.*

*We follow the blazing career of a man born into a family of eccentric Armenian antique dealers ("I spent my childhood swallowing the rings and earrings of my mother"), whose talent was so remarkable at his school of cinema, that Ukrainian filmmaker Aleksandr Dovzhenko invited him to Ukraine (where he first directed extremely conventional films). Shadows of Forgotten Ancestors (1965), a sumptuous masterpiece transposing the legendary tale of Romeo and Juliet to the Carpathian Mountains, signalled his breakthrough. It also marked the beginning of a relentless campaign by the Soviet regime, which imprisoned him three times. "I don't understand my films," declared the Armenian giant. Even if we fail to understand them, we cannot help but love them for their visionary originality, their glowing modernity and their visual splendour.*

Marine Landrot, *Serguei Paradjanov le rebelle*, "Telerama", 28<sup>th</sup> February 2004

## DIE GEBRÜDER SKLADANOWSKY

Germania, 1996 Regia: Wim Wenders

vedi p. / see p. 26

## BUENA VISTA SOCIAL CLUB

Germania-USA-Regno Unito-Francia, 1999 Regia: Wim Wenders

■ Scen.: Wim Wenders. F.: Jörg Widmer. M.: Brian Johnson. Scgf.: Int.: Ry Cooder, Compay Segundo, Eliades Ochoa, Joachim Cooder. Ibrahim Ferrer, Omara Portuondo, Orlando 'Cachaïto' López, Amadito Valdés, Rubén González, Manuel 'Guajiro' Mirabal (se stessi). Prod.: Ulrich Felsberg, Deepak Nayar per Road Movies Filmproduktion GmbH ■ DCP. D.: 105'. Col. Versione spagnola e inglese con sottotitoli inglesi / *In Spanish and English with English subtitles* ■ Da: CG Entertainment

Tra i film che ho realizzato questo è il primo che considero un documentario. Non ho mai definito documentari *Notebook* e *Tokyo-Ga*, li ho chiamati diari. Erano molto soggettivi, diari personali di un'esperienza. Sono andato all'Avana perché volevo lasciare che questi musicisti parlassero con la loro voce, dato che la musica parla da sé con tanta forza. Così mi sono detto che andare all'Avana e descrivere la mia esperienza come un diario sarebbe stato meno proficuo che starne fuori. Non direi che è meno personale. È un approccio diverso, e, stranamente, proprio perché me ne sono tenuto fuori sono molto più soddisfatto di questo film rispetto ai miei precedenti film-diario.

Wim Wenders in Richard Falcon, *The Heavens Over Havana*, "Sight and Sound", vol. 9, n. 10, ottobre 1999

Il documentario che Wim Wenders ha realizzato su invito dell'amico e collaboratore Ry Cooder, produttore del disco *Buena Vista Social Club*, si strut-



Buena Vista Social Club

tura principalmente su tre figure stilistiche. La carrellata in avanti assume una funzione esplorativa, accompagnando la cantante Omara Portuondo (tutti le rivolgono la parola, ci sono poche cantanti così note) o il cantante Ibrahim Ferrer (molto discreto, pochi sanno ancora chi è) per le strade dell'Avana. La carrellata laterale descrive le strade dell'Avana mostrando lo spaccato della città (soprattutto quando segue il sidecar di Cooder, padre e figlio diretti allo studio di registrazione), o l'allestimento musicale del concerto di Amsterdam. La carrellata circolare, che ruota intorno ai musicisti, rivela il canto o il commento esplicativo e talvolta, in un secondo tempo, svela il partner di un duetto o di un dialogo musicale. Nella fluida ed elegante coreografia di movimenti che caratte-

rezza il superbo film di Wim Wenders emerge a poco a poco – attraverso la musica, gli incroci di sguardi, la calorosa complicità – la fragilità dei musicisti che Ry Cooder ha fatto scoprire all'amico cineasta durante un secondo viaggio all'Avana, intrapreso per la registrazione di un nuovo disco dedicato principalmente a Ibrahim Ferrer. Hubert Niogret, "Positif", n. 461-462, luglio-agosto 1999

*This is the first film I have made that I consider a documentary. I never called Notebook and Tokyo-Ga documentaries; I called them journals. They were highly subjective, personal diaries of an experience. I went to Havana because I wanted to let these musicians speak for themselves, since this music speaks for itself so powerfully. So I thought if I went to*

*Havana and described my experience like a diary, this would be less productive than keeping myself out of it. I wouldn't say it's less personal. It's a different approach and in a strange way, maybe because I kept myself out of it, I'm so much happier with this film than with my other diary films. Wim Wenders in Richard Falcon, The Heavens Over Havana, "Sight and Sound", vol. 9, no. 10, October 1999*

*The documentary directed by Wim Wenders at the invitation of his friend and collaborator Ry Cooder, producer of the Buena Vista Social Club album, is mainly built around three stylistic techniques. The forward tracking shot, taking an exploratory approach, follows the singer Omara Portuondo (whom everyone talks to in the street, few singers are better-known), or the singer Ibrahim*

Ferrer (very reserved, few people know who he is yet). The lateral tracking shot shows the streets of Havana, providing a cross-section of the city (particularly when it follows the side-car carrying Cooder, father-and-son on their way to the recording studio) or the musical installation of the Amsterdam concert. Finally, the circular tracking shot, which revolves around the musicians, gives us an insight into the vocals or explanatory lyrics, and, sometimes, in a second pass, reveals the partner in a duet or musical dialogue. The fluidity and elegance of the movements in Wim Wenders' superb film gradually help us understand – through their music, the looks that pass between them and their warm complicity – the fragility of the musicians that Ry Cooder introduced to his filmmaker friend during a second trip to Havana, triggered by the recording of a new album dedicated in particular to Ibrahim Ferrer. Hubert Niogret, "Positif", no. 461-462, July-August 1999

## L'IMAGE ORIGINELLE - DAVID LYNCH

Francia, 2018

Regia: Pierre-Henri Gibert

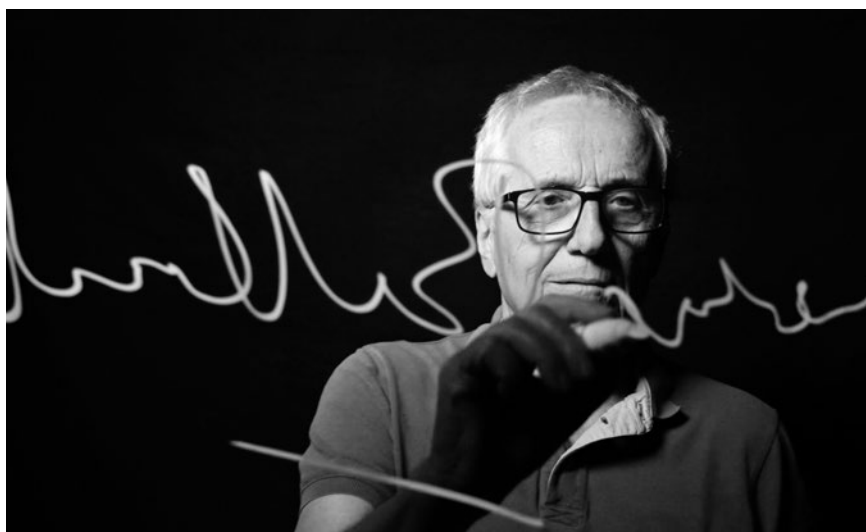
■ T. int.: *The First Image - David Lynch*. F.: Loïc Bovon. M.: Pierre-Henri Gibert. Int.: David Lynch. Prod.: Jérôme Barthelemy, Daniel Sauvage per Caïmans Productions ■ DCP. D.: 26'. Bn e Col. Versione inglese / In English ■ Da: Caïmans Productions

## L'IMAGE ORIGINELLE - MARCO BELLOCCHIO

Francia, 2023

Regia: Pierre-Henri Gibert

■ T. int.: *The First Image - Marco Bellocchio*. Int.: Marco Bellocchio. Prod.: Jérôme Barthelemy, Daniel Sauvage per Caïmans Productions ■ DCP. D.: 26'. Bn e Col. Versione italiana con sottotitoli



L'Image originelle

francesi / In Italian with French subtitles  
■ Da: Caïmans Productions

Pierre-Henri Gibert ha realizzato documentari sull'arte, sulla storia e molti ritratti di cineasti, da Audiard a Resnais, da Schlöndorff a Clouzot e il suo ventunesimo film, *Viva Varda!*, ha vinto il Prix Télévision 2023 per il miglior documentario.

*L'Image originelle* è un format televisivo di ventisei minuti, da lui ideato e messo in onda in Francia da CINE+ Club. Dal 2018 a oggi ha intervistato

dieci cineasti: Olivier Assayas, Marco Bellocchio, Xavier Dolan, Agnès Jaoui, Naomi Kawase, Cédric Klapisch, David Lynch, Michel Ocelot, Joachim Trier e Lars von Trier.

La struttura del programma è semplice: andare alla fonte primaria dell'ispirazione di un autore, fargli raccontare il suo esordio, i problemi e le disavventure della produzione, le relazioni tra la prima opera e quelle successive. Ho scelto due episodi, *David Lynch* che parla di *Eraserhead*, primo frutto di una filmografia intessuta di

mistero e di trance, uno dei lungometraggi più inquietanti della storia del cinema, e Marco Bellocchio che parla di *I pugni in tasca*, un film che, a cinquantanove anni dalla sua realizzazione, mantiene intatta un'incandescente forza di ribellione. Due film seminali, che hanno dato avvio a due filmografie personali, agitate e messe in discussione grazie a una profonda ricerca interiore e psicoanalitica. Due opere realizzate tra infinite difficoltà, per le quali Lynch e Bellocchio hanno scommesso tutto quello che avevano.

Gibert è molto abile nel far parlare questi due 'mostri' sacri del cinema, normalmente restii a confidare i loro pensieri e a dispensare i loro ricordi, ed è altrettanto bravo nell'accompagnare i loro discorsi con eloquenti sequenze tratte dai film. È raro che un prodotto televisivo contemporaneo sia uno strumento di conoscenza su un autore. Il format di Gibert ci riesce in maniera esemplare.

Gian Luca Farinelli

*Pierre-Henri Gibert has made documentaries about art and history in addition to numerous portraits of filmmakers, from Jacques Audiard to Alain Resnais and from Volker Schlöndorff to Henri-Georges Clouzot; his 21st film, Viva Varda!, won the 2023 Prix Télévision for best documentary.*

*L'Image originelle is a series of 26-minute TV programmes, which was broadcast in France by CINE+ Club. Since 2018, it has interviewed ten filmmakers: Olivier Assayas, Marco Bellocchio, Xavier Dolan, Agnès Jaoui, Naomi Kawase, Cédric Klapisch, David Lynch, Michel Ocelot, Joachim Trier and Lars von Trier.*

*The structure of the programme is very simple: to go straight to the filmmaker's first source of inspiration, to get them to recount their debut, the problems and mishaps the production faced, and the relationship between that film and those that followed. I have chosen two episodes: David Lynch talking about Eraserhead, one of the most unsettling features in the history of cinema and the*

*opening gambit in a filmography packed with mystery and trance; and Marco Bellocchio discussing I pugni in tasca, a film whose rebellious power remains intact and undiminished 59 years after it was made. Two seminal films that gave rise to two incredibly personal filmographies, characterised by profound soul-searching and psychoanalysis. Two films that were made in the face of innumerable obstacles and on which Lynch and Bellocchio staked everything they owned. Gilbert is very skilled in getting two "sacred monsters" of the cinema who are usually reluctant to share their thoughts and memories, to open up, and he is equally good at matching their discourse with sequences from the films. It is rare that a contemporary television programme helps us to truly understand a filmmaker – but the format Gilbert adopts does so perfectly.*

Gian Luca Farinelli

## CELLULOID UNDERGROUND

Regno Unito-Iran, 2023

Regia: Ehsan Khoshbakht

- F.: Garance Javelle, Majed Neisi, Ehsan Khoshbakht. M.: Niyaz Saghari, Abolfazl Talooni. Mus.: Ekkehard Wölk. Int.: Ahmad Jorghanian, Ehsan Khoshbakht (se stessi). Prod.: Mary Bell, Adam Dawtrey per Bofa Productions Limited
- DCP. D.: 80'. Bn e Col. Versione in inglese e farsi con sottotitoli inglesi / In English and Farsi with English subtitles
- Da: Bofa Productions Limited

Impregnato di una dolorosa nostalgia mai auto-indulgente, sommessamente poetico e a tratti ironico, *Celluloid Underground* è il racconto in parallelo di diverse storie, narrate dall'inconfondibile timbro di voce di Ehsan Khoshbakht. Il suo rito iniziatico alla cinefilia si svolge nei primi anni dell'Iran post-rivoluzionario, mentre il regime divora il sogno utopico dei suoi stessi figli. Ehsan ha cinque anni

quando varca per la prima volta il buio di una sala cinematografica. La visione di Anthony Quinn nel *Barabba* di Richard Fleischer lo travolge e lo stordisce, imprimerendosi sinesteticamente con "l'odore di semi di zucca giapponesi, di benzina, di panini al prosciutto con sottaceti, di coca cola e di sigarette senza filtro". Il possesso, da lì a breve, di un singolo fotogramma è sufficiente a spalancargli infinite possibilità d'immaginazione e desiderio.

Rito intimo e solitario, la cinefilia chiede di essere condivisa, propagata, discussa, ed eccolo, universitario, alle prese con il suo cineclub (sorvegliato dal regime), di cui riprende gli incontri. Si alternano alle immagini delle proteste in piazza a Teheran: reclamare la propria libertà di pensiero come si rivendica il diritto ai film di Bresson o Antonioni. L'incontro con Ahmed Jorghanian, fantomatico e leggendario collezionista clandestino, e l'accesso ai suoi seminterrati illuminati al neon, odoranti di aceto e straripanti di film e manifesti cambia per sempre la vita di Ehsan: "eccolo, il MacGuffin della mia vita" – commenta mostrandoci una foto dell'uomo – "possedeva un secolo di memoria cinematografica iraniana, ma si sa la memoria va cancellata".

Celluloide, gelatina, argento, film incendiati, distrutti con l'accetta, emulsioni sciolte: la matericità del cinema è solo uno dei leitmotiv di *Celluloid Underground*. Come lo è la presenza di Hitchcock – sorta di nume tutelare dell'intrigo – e di Mohammad Ali Fardin, uno dei miti assoluti del cinema pre-rivoluzionario, sconfessato nottetempo dal regime. La magnifica colonna sonora jazz del compositore tedesco Ekkehard Wölk e il montaggio di Niyaz Saghari e Abolfazl Talooni ci fanno spesso dimenticare che *Celluloid Underground* non è un film di finzione. Cosa che, in fondo, avremmo preferito.

Cecilia Cenciarelli

*Infused with an anguished but never self-indulgent sense of nostalgia, quietly poetic and occasionally ironic, Cellu-*



Celluloid Underground

loid Underground tells several parallel stories and is accompanied by the unmistakable timbre of the voice of Ehsan Khoshbakhht. His rite of initiation into the world of cinephilia took place immediately after the Iranian revolution, while the regime was cannibalising the utopian dream upheld by its children. Ehsan was five when he first entered the dark of a cinema auditorium. The sight of Anthony Quinn in Richard Fleischer's *Barabbas* (1961) stunned and overwhelmed him, synaesthetically conveying "the smell of Japanese pumpkin seeds, petrol, ham-and pickle sandwiches, Coca-Cola, and unfiltered cigarettes". Shortly thereafter, the acquisition of a single frame of film was enough to open his imagination and desires to infinite possibilities. Following such a solitary and intimate first encoun-

ter, his budding cinephilia soon needed to be shared with others, to be disseminated and discussed; and so we find Ehsan as a university student, running his first film society (carefully supervised by the regime) and filming their meetings. This footage alternates with images of protests in the square in Tehran: reclaiming freedom of thought is no different from demanding one's right to see films by Bresson or Antonioni. Ehsan's meeting with the legendary and elusive underground collector Ahmed Jorghanian and the access this gave him to neon-lit basements stacked with films and posters and smelling of vinegar changed his life for ever. "This was the MacGuffin of my life," he says, displaying a photo of the man. "He possessed a century of Iran's cinematic memory – but we all know that memory can be wiped."

Celluloid, gelatin, silver – films burned or destroyed with an axe, emulsion melted – the materiality of cinema is just one of Celluloid Underground's leitmotifs. Another is the presence of Hitchcock – a sort of protective deity overshadowing the intrigue – or Mohammad Ali Fardin, one of the undisputed masters of pre-revolutionary cinema who was disowned in the dark night of the regime. The magnificent jazz soundtrack by the German composer Ekkehard Wölk and the editing by Niyaz Saghari and Abolfazl Talooni often make you forget that Celluloid Underground is not fiction. Even if, ultimately, we wish it were.

Cecilia Cenciarelli

## CINÉGRAPHIES, LES FEMMES DE LA TEMPÊTE (PART I)

Francia, 2023 Regia: Céline Ruivo

■ M.: Sandrine Rommet-Lemone. Int.: Céline Ruivo. Charles De Ladoucette (voci narranti). Prod.: Laurence Milon Stéphane Jourdain ■ DCP. D.: 60'. Bn e Col. Versione francese e inglese con sottotitoli in francesi e inglesi / *In French and English with French and English subtitles* ■ Da: La Huit production

Un corpo femminile in abito da sposa si muove dall'alto verso il basso, affondando, attratto da una forza di gravità. La donna affonda e poi guarda avanti. Ci sta fissando. Questa scena disturbante, tratta da *Ritual in Transfigured Time* di Maya Deren, è in negativo. È un "immagine-rifugio" che perseguita la narratrice del documentario. Diventa fonte di ispirazione e di ossessione, e forza trainante di un diario filmato in Super 8 e in video che va alla ricerca di un'avanguardia femminile. In questa prima parte, ambientata a New York, la narratrice si concentra su tre filmmaker attive dalla fine degli anni Settanta fino a oggi. Peggy Ahwesh, Jeanne Liotta e Su Friedrich girarono film dagli stili radicalmente diversi. I legami tra le tre donne emergono quando parlano dei loro metodi di lavoro e degli strumenti che hanno usato, o di come abbiano contribuito e appoggiato i reciproci progetti. Il viaggio a New York riporta a galla storie di fantasmi del Greenwich Village, che fu la fucina di un'avanguardia artistica oggi scomparsa e il luogo in cui viveva Maya Deren. Il titolo *Cinégraphies* è stato preso in prestito da una rivista francese degli anni Venti dedicata all'avanguardia ed è un concetto usato anche negli scritti della regista francese Germaine Dulac, la cui opera è esplorata nella seconda parte del documentario (prevista per il 2025).

*A female body in a wedding dress moves from top to bottom, sinking, attracted by a force of gravity. This woman*



*Cinégraphies, les femmes de la tempête*

*sinks and then looks ahead. She is staring at us. This disturbing shot, taken from Ritual in Transfigured Time by Maya Deren, is in negative. It is an "image-refuge" that inhabits the narrator of the documentary. It becomes both a source of inspiration and obsession for archivist-turned-filmmaker Céline Ruivo, and the driving force behind a diary filmed on Super 8mm and video, in search of a feminine avant-garde. In this first part, which takes place in New York, the narrator focuses on three female filmmakers active from the late 1970s to the present day. Peggy Ahwesh, Jeanne Liotta and Su Friedrich made films with radically opposed styles. The connections between the*

*three women emerge as they talk about their working methods and the tools they have used, as well as supporting or contributing to each other's projects. This journey to New York also brings back ghostly stories of the Greenwich Village neighborhood, which was the crucible of an artistic avant-garde that has now disappeared, and where Maya Deren lived. The title Cinégraphies was borrowed from a French magazine dedicated to the avant-garde in the 1920s, a concept also used in the writings of French director Germaine Dulac, whose work is explored in the second part of the documentary (due in 2025).*



## ONDE ESTÁ O PESSOA?

Portogallo, 2023 Regia: Leonor Areal

■ T. int.: *Where Is Pessoa?* ■ Sog.: il film *Assistência no Teatro da República na festa do maestro Blanch* (1913). Scen., M.: Leonor Areal. Voci: Leonor Areal, Maria José Borges, Miguel Ivo Cruz. Prod.: Obra Aberta ■ DCP. D.: 63'. Bn. Versione portoghese con sottotitoli inglesi / *In Portuguese with English subtitles*  
■ Da: Obra Aberta CRL

Lisbona, 1913. La domenica pomeriggio c'è un concerto sinfonico. Gli spettatori escono dal teatro e si imbattono in una macchina da presa che li sta filmando. Pochi riescono a ignorarla. Le reazioni sono diverse: alcuni tentano di enfatizzare la propria presenza, altri sono più schivi. Fondato sull'attenta osservazione delle persone che reagiscono all'inatteso (e all'epoca raro) fatto di essere filmate, questo saggio audiovisivo riflette sul rapporto tra individui e macchina da presa, riproducendo il lavoro di scoperta e analisi compiuto su queste immagini d'archivio. Il film svela immagini inedite di Fernando Pessoa e di una ventina di altri noti personaggi dell'epoca come Amadeo de Sousa Cardoso, António Ferro, António Silva, Augusto Ferreira Gomes, Eduardo Viana, Ernesto Vieira, Florbela Espanca, Jorge Barradas e Stuart Carvalhais.

L'idea di questo film e il suo titolo mi sono venuti guardando un vecchio film alla Cinemateca Digital e accorgendomi che gli uomini, con i loro baffi e il loro cappello, somigliavano tutti a Fernando Pessoa. Tutti questi Pessoa – ho pensato – come si fa a distinguerli? Era un vero rompicapo. Così ho deciso che sarebbe stato questo il titolo della mia indagine –, “Dov'è Pessoa?” – a prescindere dal fatto che lo trovassi o meno. Volevo zoomare per vedere meglio. Così ho iniziato un lungo lavoro di analisi e di scoperta su queste immagini d'archivio, usando la lente d'ingrandimento del computer, fino al giorno



Onde está o Pessoa?

in cui ho creduto di averlo trovato. Non ci sono verità assolute, chiunque abbia letto Fernando Pessoa lo sa perfettamente. Questo film-saggio è anche un esercizio speculativo. Come in un gioco, gli spettatori sono spinti a partecipare alla ricerca. È una sorta di indagine interattiva e collettiva, in cui ciascuno potrà formarsi una diversa opinione. Il film è una rappresentazione della mia indagine, insieme alle scoperte che stavo facendo, i dubbi e le ipotesi che stavo formulando, in quello che somiglia al lavoro di un detective. Quindi non è un documentario, non è finzione. Né cessa di essere l'una e l'altra cosa. È un film che scava dentro se stesso.

Leonor Areal

*Lisbon, 1913. On Sunday afternoons, there is a symphonic concert. The audience leaves the theatre and comes across a camera filming them. Few manage to ignore it. Showing different attitudes, some try to emphasise their presence, others are more elusive. Based on close observation of people's reactions to the*

*unexpected (rare at the time) event of being filmed, this audiovisual essay reflects on the relationship between individuals and the film camera, reproducing the journey of discovering and analysing these archive images. The film reveals previously unseen moving images of Fernando Pessoa, as well as about 20 other well-known personalities of the time, including Amadeo de Sousa Cardoso, António Ferro, António Silva, Augusto Ferreira Gomes, Eduardo Viana, Ernesto Vieira, Florbela Espanca, Jorge Barradas and Stuart Carvalhais.*

*The idea for this film – and its title – came to me when I watched an old film at Cinemateca Digital, noticing that all the men looked like Fernando Pessoa, with his moustache and hat. So many Pessoa (people) – I thought – how can we tell them apart? It seemed like a real charade to me. I then decided that this would be the title of this investigation – Where is Pessoa? – regardless of whether I would find him or not. I wanted to zoom in to get a better look. And I began a long journey of analysing and discovering these*



Le Batalha de Porto

*archive images – done with the computer magnifying glass - until the day I discovered him and believed it was him.*

*There are no absolute truths, anyone who has read Fernando Pessoa knows this perfectly. This essay film is also a speculative exercise. As in a game, spectators are led to participate in this search. It is a kind of interactive and collective inquiry, in which each person will form a different opinion. The film is a representation of my research, alongside the findings I was making, the doubts and hypotheses I was posing – an almost detective-like journey. Therefore, this is not a documentary, it is not fiction. Nor does it stop being one thing and the other. It's a film that delves into itself.*

*Leonor Areal*

## LE BATALHA DE PORTO

Francia-Portogallo, 2023

Regia: Pedro Lino

■ T. int.: *The Batalha of Porto*. Scen.: Pedro Lino. F.: Dinis Sottomayor, João Castela. M.: Jérôme Prudent, Ahmed Abdelrazek. Mus.: Béatrice Thiriet. Int.: Paula Guedes, Alexandre Alves Costa (voci narranti). Prod.: Kolam Productions ■ DCP. D.: 52'. Bn e Col. Versione portoghese con sottotitoli inglesi / *In Portuguese with English subtitles* ■ Da: Olga Prud'homme per Kolam Productions

Aperto nel 1908 sulla Praça de Batalha, nel centro di Porto, il Batalha deve parte della sua fama di 'cinema mitico' all'edificio attuale, inaugurato

nel 1947. Progettata da Artur Andrade in stile Art déco, la sala è circondata da foyer luminosi che di notte danno l'impressione di un faro che illumina la piazza. In seguito al calo degli spettatori (dovuto ai video noleggiati, ai multisala...), il cinema chiude all'inizio degli anni Duemila dopo una proiezione del *Titanic* per poi riaprire inaspettatamente nel marzo del 2023.

Firmato dal documentarista Pedro Lino, questo episodio si fonda su una conversazione fuori campo tra la proprietaria Margarida Neves, pronipote del fondatore del cinema, e l'architetto Alexandre Alves, figlio dello storico direttore del cineclub. Si presenta come un collage di ricordi basato su archivi d'epoca ed estratti di lungometraggi,

cui si aggiungono piani sequenza realizzati durante i lavori di ristrutturazione.

In filigrana si legge la storia del paese, dalla nascita della Repubblica nel 1910 all'ingresso nella CEE nel 1986 passando per la dittatura di Salazar. Peccato che, tra i tanti film portoghesi proiettati, sia esplicitamente citato solo *Aniki Bóbo* (Manoel de Oliveira, 1942). Questa imprecisione non esclude momenti folgoranti, come quando l'affresco murale dell'artista Júlio Pomar, coperto dal regime salazarista, viene restaurato come un dipinto di una cattedrale. O quando, in un momento vertiginoso, Lino filma il suo documentario mentre viene proiettato in una sala gremita. E nuova fiammante. Nicolas Didier, "Télérama", 18 ottobre 2023

*First opened in 1908 on the Praça de Batalha in downtown Porto, the Batalha partially gained its "mythical cinema" status thanks to the current building, inaugurated in 1947. Designed by Arthur Andrade in Art Deco style, the movie theatre is surrounded by glowing fireplaces, giving the impression, at night, of a lighthouse illuminating the square. Due to declining attendance rates (videos, multiplexes...), the cinema closed in the early 2000s, after a screening of Titanic, before a somewhat miraculous reopening in March 2023.*

*Directed by documentary filmmaker Pedro Lino, this episode of the collection is based on a voice-over conversation between owner Margarida Neves, great-granddaughter of the cinema's founder, and architect Alexandre Alve, son of the historical director of the movie club. It presents a collage of memories, based on archive footage from the period and extracts from feature films, supplemented by scenes shot during the renovation work. The country's history can be interpreted in fragments, from the birth of the Republic in 1910 through Salazar's dictatorship, to the country's entry into the EEC in 1986. It is unfortunate that, of the many Portuguese feature films, only Aniki Bóbo (Manoel*

*de Oliveira, 1942) is explicitly mentioned. This lack of determination does not, however, preclude a few gleaming moments, such as when artist Júlio Pomar's mural, covered over by the Salazar regime, is restored like a cathedral painting, or when, in a spectacular instant, Lino films his doc being screened in a packed, brand-new cinema. Nicolas Didier, "Télérama", 18 October 2023*

## FALSO STORICO

Italia, 2024 Regia: Felice Farina

■ Scen.: Luca D'Ascanio. M.: Fabrizio Campioni. Mus.: Giacomo del Colle Lauri Volpi, Nicholas Di Valerio. Int.: Paola Cortellesi, Claudio Bisio, Valerio Mastandrea, Francesco Pannofino. Prod.: Luce Cinecittà ■ DCP. D: 83'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / In Italian with English subtitles ■ Da: Luce Cinecittà

Al contrario del proposito iniziale di eliminare la corruzione che imperversava nell'Italia liberale del primo dopoguerra, il fascismo andò in realtà nella direzione opposta. 'Falsificando' volutamente il materiale d'archivio per dare forma e vita ai personaggi, il film propone quattro tra le storie più emblematiche e frizzanti che raccontano come l'Italia confermò anche durante il Ventennio la sua vocazione alla corruzione. Un generale di grande valore e prestigio, ma con un'incontenibile passione per i terreni; una casa di produzione che porta il cinema italiano in primo piano nel mondo che affonda però le sue radici nell'imponente rete affaristica che lucra sulle forniture per l'Africa Orientale; l'avventurosa vita del capo del commando che uccise Matteotti, e che grazie a questo potrà ricattare il Duce per tutto il ventennio; il malaffare che imperversa a Milano negli anni Venti e che sotto l'incalzante pressione di Farinacci costringe Mussolini a liquidare in tronco podestà e segretario federale.

*Falso storico* è il film postumo di Felice Farina (1954-2023), una delle figure più originali ed eclettiche del nostro cinema indipendente.

Felice Farina era un visionario che faceva commedie. Un ex-attore del glorioso teatro d'avanguardia romano anni Settanta scopertosi regista. Un falegname provetto e un inventore di cose bizzarre. Un artista appassionato di scienza e di tecnica che spesso si costruiva da sé gli attrezzi da usare sul set e aveva collaborato a realizzare gli effetti speciali dei suoi due ultimi film, *La fisica dell'acqua* e *Patria*. [...] La nostra sbrindellata memoria collettiva era una delle sue ossessioni. Tanto che anche il suo nuovo film, *Falso storico*, ricostruisce in chiave sarcastico-paradossale quattro storie emblematiche del Ventennio per ricordare come, malgrado i proclami roboanti, anche sotto il Duce la corruzione ai piani alti andava fortissimo. Fabio Ferzetti, "Hollywood Reporter", 18 settembre 2023

*Contrary to its initial purpose of eliminating the corruption that plagued post-World War I Italy, Fascism actually went in the opposite direction. By deliberately "falsifying" archival material to give shape and life to the characters, the film presents four of the most emblematic and lively stories illustrating how Italy confirmed its inclination towards corruption even during the twenty-year Fascist regime. An important and respected general with a boundless passion for private property; a film production company that puts Italian cinema in the spotlight worldwide but is rooted in an extensive network of business ventures profiting from supplies to East Africa; the adventurous life of the leader of the team that assassinated Matteotti, which allowed him to blackmail Mussolini for the whole duration of the regime; and the widespread corruption in Milan during the 1920s, which, under the relentless pressure of Farinacci, forced Mussolini to abruptly remove the Chief Magistrate and the Federal Secretary.*



Falso storico

*Falso storico is a posthumous film by Felice Farina (1954-2023), one of the most original and eclectic of Italian independent filmmakers.*

*Felice Farina was a visionary who made comedies. An ex-actor from the illustrious avant-garde theatre of 1970s Rome who discovered a vocation for directing, he was also an expert carpenter and an inventor of bizarre contraptions, not to mention an artist with a passion for science and technology who often made devices to be used on set himself and*

*who collaborated on the special effects of his last two films, La fisica dell'acqua e Patria... Our defective collective memory was one of his obsessions. So much so that even his latest film, Falso storico, recreates in a paradoxical and sarcastic vein four emblematic stories from the Fascist period to remind us how, despite its bombastic claims, corruption ran unchecked at the highest level even under the Duce.*

*Fabio Ferzetti, "Hollywood Reporter", 18 September 2023*

## MADE IN ENGLAND: THE FILMS OF POWELL AND PRESSBURGER

Regno Unito, 2024 Regia: David Hinton

■ F.: Ronan Killeen. M.: Margarida Cartaxo. Mus.: Adrian Johnston. Int.: Martin Scorsese (voce narrante). Prod.: Nick Varley, Matthew Wells per Ten Thousand 86, Ice Cream Films ■ DCP. D: 131'. Bn e Col. Versione inglese / *In English* ■ Da: MUBI

I loro film erano grandiosi, poetici, saggi, avventurosi, ostinati, affascinati dalla bellezza, profondamente romantici e totalmente intransigenti.

Martin Scorsese

L'opera dei cineasti Michael Powell ed Emeric Pressburger è discussa con passione e autorevolezza da Martin Scorsese in questo godibilissimo documentario in cui presenta i suoi pensieri e ricordi rivolgendosi direttamente alla macchina da presa. Quando l'establishment britannico si coprì di vergogna voltando le spalle ai due maestri nazionali ci volle questo cineasta italoamericano per riscoprirli negli anni Settanta – e oggi i film di Powell e Pressburger non possono quasi essere visti se non attraverso il tramite della gloriosa opera di evangelizzazione di Scorsese; le loro opere e le sue sono praticamente diventate eventi intertestuali. Mentre ci accompagna tra i grandi film di Powell e Pressburger come *Duello a Berlino*, *So dove vado*, *Narciso nero*, *Scarpette rosse* e *I racconti di Hoffmann*, Scorsese mostra anche spezzoni dei propri film, tra cui *Toro scatenato* e *L'età dell'innocenza*, per mostrare come sia stato influenzato dai due predecessori. [...]

Scorsese, che aveva scoperto i film di Powell e Pressburger alla Tv, rintracciò Powell e riuscì a riportarlo a Hollywood dove finì per sposare la geniale montatrice di Scorsese, Thelma Schoonmaker; fu l'equivalente cine-creativo di un'alleanza reale. [...]

Powell e Pressburger emergono da questo film come figure più che mai sui generis: inventori di un loro tipo di



Martin Scorsese e Michael Powell

cinema, gentiluomini dilettaanti – anche se Powell aveva seguito un rigoroso apprendistato lavorando per il regista irlandese di film muti Rex Ingram. I loro film erano una sorta di cultura manoscritta; Powell e Pressburger facevano quello che volevano, come se il loro lavoro dovesse circolare solo tra spiriti affini.

Il titolo del film – *Made in England* – è naturalmente la scritta che appariva sullo schermo alla fine dei *Racconti di Hoffman*. Ma i loro film furono realizzati anche in Ungheria, in Germania e in Francia, e Scorsese ci permette di assimilare questo tacito paradosso. Powell e Pressburger erano una potenza internazionale, non una fabbrica di sentimentalismo patriottico da Little England. Peter Bradshaw, “The Guardian”, 21 febbraio 2024

*Their films were grand, poetic, wise, adventurous, headstrong, enraptured by beauty, deeply romantic, and completely uncompromising.*

Martin Scorsese

*The work of filmmakers Michael Powell and Emeric Pressburger is discussed with passion and authority by Martin Scorsese in this richly enjoyable documentary, for which he presents his thoughts and recollections directly to camera. When the British establishment shamed itself by turning its back on these homegrown masters, it took this Italian-American filmmaker to rediscover them in the 1970s – and now the Powell/Pressburger films almost cannot be seen except through the medium of Scorsese’s glorious evangelism; their movies and his have virtually become intertextual events.*

*As he takes us through the great Powell/Pressburger films such as The Life and Death of Colonel Blimp, I Know Where I’m Going!, Black Narcissus, The Red Shoes and The Tales of Hoffmann, Scorsese also plays clips of his own films, including Raging Bull and The Age of Innocence, showing how he had been influenced by these predecessors...*

*Scorsese, who had discovered the Powell/Pressburger movies on TV, sought out Powell and effectively brought him back*

*to Hollywood where he ended up marrying Scorsese’s inspired editor Thelma Schoonmaker; it was the cine-creative equivalent of a royal alliance...*

*But the Powell/Pressburger relationship is one of the most fascinating dualities in movies. They were both credited as writers, producers and directors...*

*Powell and Pressburger emerge from this film, more than ever, as sui generis: inventors of their own kind of film, gentleman amateurs of cinema in some ways – although Powell had served a rigorous apprenticeship working for the Irish silent movie director Rex Ingram. But in a way the Powell/Pressburger movies were a kind of manuscript culture in cinema; they did what they wanted, as if their work was only to be circulated among like-minded souls.*

*The title of this film – Made in England – is of course what was stamped on the screen at the end of their Tales of Hoffmann. But Scorsese allows us to absorb the tacit paradox that their films were also made in Hungary, in Germany and in France. Powell and Pressburger were an international powerhouse, not a*



Film Is Dead. Long Live Film!

*little-Englander sentimentality factory.*  
Peter Bradshaw, "The Guardian",  
21 February 2024

## FILM IS DEAD. LONG LIVE FILM!

USA, 2024 Regia: Peter Flynn

■ F., M.: Peter Flynn. Int.: Geoffrey Curtis, Ray Faiola, Stu Fink, Bob Furmanek, Ira Gallen, Michael Lattavo, Stan Taffel (se stessi). Prod.: Peter Flynn ■ DCP. D.: 102'. Bn e Col. Versione inglese / *In English*  
■ Da: Cold Eye Films

*Film Is Dead. Long Live Film!* esplora il mondo in via di estinzione del collezionismo privato di pellicole: un mondo ossessivo, segreto e spesso illecito, fatto di seminterrati pieni di bobine dimenticate e abitati da appassionati cinefili dediti al salvataggio e alla conservazione della pellicola fotochimica.

Accusati di pirateria e perseguitati dall'FBI, i collezionisti di pellicole si sono a lungo nascosti nell'ombra.

Eppure i loro sforzi hanno garantito la sopravvivenza di moltissimi film che altrimenti sarebbero andati perduti per sempre. Gli archivi e gli studi cinematografici si rivolgono ora ai privati per recuperare i titoli perduti, e molti collezionisti hanno iniziato a restaurare e distribuire film autonomamente. Mentre sbiadisce il ricordo del formato analogico, agli abitanti del sottosuolo e ai contrabbandieri di un tempo viene finalmente riconosciuto il giusto merito.

*Film Is Dead. Long Live Film!* è un vivace e affettuoso omaggio al collezionista privato di film, una celebrazione della sottocultura feticista della cinefilia pre-video e un opportuno promemoria delle glorie del cinema analogico.

Ho insegnato cinematografia e storia del cinema a livello universitario per oltre venticinque anni e sono sempre stato affascinato dalle persone e dalle pratiche omesse o emarginate dalla storia ufficiale del cinema. La storia del cinema è molto più vasta, profonda e ricca di quanto si possa

immaginare, e spesso è più che mai interessante, coinvolgente e rivelatrice quando viene osservata dai margini.

Il mio lavoro di documentarista è attratto dagli aspetti trascurati del nostro patrimonio cinematografico: dai pionieri dimenticati del muto; dalle generazioni di proiezionisti che hanno messo le immagini sui nostri schermi; e ora, con il mio ultimo progetto, dalla sottocultura ossessiva del collezionismo privato di pellicole. Con ogni progetto gli obiettivi sono rimasti gli stessi: ampliare la nostra comprensione di ciò che è il cinema e accrescere la nostra riconoscenza per tutti coloro che lo creano, lo condividono e lo conservano.

Peter Flynn

*Film Is Dead. Long Live Film! explores the vanishing world of private film collecting – an obsessive, secretive, often illicit world of basement film vaults, piled high with forgotten reels, and inhabited by passionate cineastes devoted to the rescue and preservation of photochemical film.*

Condemned as pirates and hounded by the FBI, film collectors have long lurked in the shadows. Yet their efforts have resulted in the survival of countless films that would otherwise have been lost to history. Archives and studios now look to private hands for missing titles and many collectors have begun restoring and releasing films themselves. As analog film fades from memory, the basement-dwellers and bootleggers of old are finally being given their due.

Film Is Dead. Long Live Film! is a lively and loving tribute to the private film collector, a celebration of the fetishistic subculture of pre-video cinephilia, and a timely reminder of the glories of analog film.

I have taught filmmaking and film history at the college level for more than 25 years and have always been fascinated by the people and practices marginalized or omitted from official film history. The story of film is much wider, deeper, and fuller than anyone of us can imagine – and that story is often most interesting, most compelling and revealing, when looked at from the sidelines.

My work as a documentary-maker is drawn to those overlooked aspects of our film heritage: to the forgotten pioneers of the silent era; to the generations of projectionists who put the images on our screens; and now, with my latest project, to the obsessive subculture of private film collecting. With each project, the goals have remained the same: to expand our understanding of what cinema is and to increase our appreciation for all those who make, share, and preserve it.

Peter Flynn

## JACQUES DEMY, LE ROSE ET LE NOIR

Francia, 2024 Regia: Florence Platarets, Frédéric Bonnaud

■ Scen.: Frédéric Bonnaud. M.: Jean-Baptiste Blanc. Prod.: Muriel Meynard per Agat Films – Ex Nihilo ■ DCP. D.: 52'. Col. Versione francese / In French ■ Da: Mk2 Films per concessione di Ciné-Tamaris



Jacques Demy, le rose et le noir

Profondamente legato ai suoi sogni d'infanzia, Jacques Demy è rimasto un incrollabile moralista, fedele alla propria visione cinematografica. Pur avendo realizzato solo tredici lungometraggi è divenuto una figura di culto grazie a successi come *Les Parapluies de Cherbourg*, *Josephine* e *La favolosa storia di pelle d'asino*. La sua filmografia, notevolmente coesa ma relativamente limitata, è punteggiata da lunghi periodi di silenzio. La capacità di Demy di incantare il pubblico era radicata nelle sue lotte personali e nei suoi dubbi in quanto uomo di spettacolo, consacrandolo come uno dei più grandi artisti del cinema francese. Scritto da Frédéric Bonnaud, direttore della Cinémathèque française, e realizzato da Florence Platarets (già autrice di *Godard par Godard*, selezione ufficiale a Cannes Classics nel 2023), questo documentario è il primo ritratto completo del mirabile Jacques Demy, e si distingue dai film profondamente personali di Agnès Varda, *Jacquot de Nantes* (1990) e *Le Monde de Jacques Demy* (1992).

I produttori Rosalie Varda e Mathieu Demy, figli di Jacques Demy, hanno concesso per la prima volta agli

autori l'accesso esclusivo agli archivi di famiglia. Questo patrimonio, unito a materiali provenienti da tutto il mondo, ha permesso di creare il ritratto unico di un uomo che ha dedicato la sua vita all'arte del cinema.

I miei film avanzano travestiti. Spesso il colore e la musica mascherano il vero pessimismo del soggetto. Per non parlare dell'allegria forzata. Ma penso di avere lo stesso atteggiamento nei confronti della vita. Ciò che facciamo e ciò che siamo sono la stessa cosa. Non faccio differenza.

Jacques Demy

*Jacques Demy, profoundly attached to his childhood dreams, remained an unwavering moralist, committed to his cinematographic vision. Although he directed only 13 feature films, he achieved iconic status with classics such as Les Parapluies de Cherbourg, Les Demoiselles de Rochefort and Donkey Skin. His filmography, remarkably coherent (if relatively short), is also marked by long periods of silence. Demy's ability to enchant audiences, stemming from his personal struggles and self-doubt as a performer, established him as one of the*



Henry Fonda for President

greatest artists of French cinema. Written by Frédéric Bonnaud, director of the *Cinémathèque française* and directed by Florence Platarets (Godard par Godard, a Cannes Classics official selection in 2023), this documentary presents the first comprehensive portrait of the highly regarded Jacques Demy, a departure from Agnès Varda's deeply personal works, *Jacquot of Nantes* (1990) and *The World of Jacques Demy* (1992).

Producers Rosalie Varda and Mathieu Demy, the children of Jacques Demy, granted the filmmakers exclusive access to

their family archives for the first time ever. This treasure trove, combined with resources from around the world, made it possible to create a singular portrait of a man who devoted his life to the art of cinema.

*My films are films in disguise. Often, the colour and music mask the true pessimism of the subject. Not to mention forced merriment. But I think I have the same approach to life. What you do and what you are are one and the same. I don't differentiate.*

Jacques Demy

## HENRY FONDA FOR PRESIDENT

Austria-Germania, 2024  
Regia: Alexander Horwath

■ Scen.: Alexander Horwath. F., M.: Michael Palm. Prod.: Ralph Wieser, Irene Höfer, Andreas Schroth per Mischief Films, Medea Film Factory ■ DCP. D.: 184'. Bn e Col. Versione inglese e tedesca con sottotitoli inglesi / In English and German with English subtitles ■ Da: Austrian Films



Il film sovrappone molteplici ambiti tematici e formati di presentazione: storie inventate e fatti storici; percorsi di vita individuali e riflessioni sociopolitiche; momenti della storia americana e suoi detriti pop – oltre a domande penetranti sulla democrazia. Henry Fonda è il pilota di questa impresa. La sua vita e quella dei suoi antenati, l'uomo e il personaggio che emerge dal suo lavoro, i luoghi e i tempi in cui l'uomo e il personaggio furono attivi: tutti questi fili si condensano in una visione dell'America e ci hanno condotto nei luoghi in cui abbiamo girato, nel 2019 e nel 2021. La loro forma concreta e il loro slancio hanno portato a ulteriori indagini; nuove strade secondarie, nuovi personaggi di contorno, nuove connessioni e speculazioni. Grazie alla sua storia familiare, ai suoi conflitti personali, alle sue debolezze e alle sue convinzioni, ai suoi film e al suo talento speciale di attore, Fonda fa anche un po' da obiettivo cinematografico, cogliendo le dimensioni più varie della storia e della vita in America attraverso diverse lunghezze focali. Ci mostra così semplici contorni o dettagli molto precisi. E grazie alla sua voce, che giunge fino a noi grazie alla lunga intervista concessa a Lawrence Grobel nell'estate del 1981, Fonda è il secondo 'narratore' del film.

In realtà era un uomo taciturno. Non si considerava un artista e non amava parlare di sé. Ma riuscì a dare testimonianza, anche se lui non la percepiva come tale. All'inizio del mio film cito Hannah Arendt, prendendomi la libertà di interpretare le sue parole come una descrizione di Henry Fonda: "Il soggetto offre al pubblico un'opera oggettiva. Il soggettoivo – cioè il processo creativo che ha preso forma nell'opera – non riguarda in alcun modo il pubblico. Se questo lavoro non è soltanto accademico, ma anche il risultato di una vita agita e patita, allora appaiono assieme all'opera un'azione viva e una voce, il cui portatore è la persona stessa. Ciò che si mostra è ignoto a colui che lo rivela: egli non ha alcun controllo su di esso".

Alexander Horwath

*The film superimposes multiple thematic spheres and presentation formats: fictional narratives and historical facts; individual life paths and socio-political reflections; moments from American history and its pop cultural detritus – as well as acute questions about democracy. Henry Fonda is the pilot of this endeavour. His life and the life of his ancestors, the actual person and the persona that crystallises from his works, the places and times where and when the person and the persona were active – these threads are condensed into a view of America. And they directed us to the locations where we filmed in 2019 and 2021. Their concrete shape and their own momentum led to further investigations: new side roads, new satellite characters, new connections and speculations. Thanks to his family history, his personal conflicts, weaknesses and beliefs, his films and his special talent as an actor, Fonda also acts a bit like a zoom lens, capturing the most varied dimensions of history and life in America via different focal lengths. It can give you just the outlines – or very precise details. And thanks to Fonda's voice, which reaches us through Lawrence Grobel's long interview with him in the summer of 1981, he is also the second "narrator" of the film.*

*In reality, he was a taciturn person. He didn't see himself as an artist and didn't like to talk about himself. But he managed to bear witness – even if he himself didn't perceive it that way. Hannah Arendt talks about this at the beginning of my film, and I took the liberty of reading it as a statement about Henry Fonda: "The subject discloses an objective work to the public. What is subjective about this, the working process for instance, is of no concern to the public. However, if this work is not merely academic, but rather the result of a life lived and suffered, then it will also reveal a living action and speech, the bearer of which is the person himself. What appears here is unknown to the one who presents it. He has no command over it."*

Alexander Horwath

## LE SIÈCLE DE COSTA-GAVRAS

Francia, 2024 Regia: Yannick Kergoat

### Episode 1. Tous les films sont politiques – Z

■ T. int.: *Episode 1. All films Are Political – Z* ■ D.: 56'. Versione francese, greca e inglese con sottotitoli francesi / *In French, Greek and English with French subtitles*

### Episode 3. La Vérité est révolutionnaire – L'Aveu

■ T. int.: *Episode 3. Truth Is Revolutionary – The Confession* ■ D.: 61'. Versione francese e slovacca con sottotitoli inglesi / *In French and Slovak with English subtitles*

■ T. int.: *The Costa-Gavras Century*. Scen.: Edwy Plenel. Yannick Kergoat. Mus.: Eric Neveux. Prod.: Michèle Ray-Gavras per KG Productions ■ DCP. Bn e Col. ■ Da: KG Productions

Il cinema di Costa-Gavras racconta il suo secolo, quello che ci separa dall'ascesa del nazismo in Europa e che conduce all'incertezza del presente: democrazie fragili, catastrofi ambientali, ingiustizia sociale e insofferenza popolare. Questa serie di documentari creata da Edwy Plenel non si limita a (ri)visitare l'opera di un regista di fama mondiale. Indaga anche la storia del secolo scorso e l'inizio del nostro. Il suo filo conduttore è la storia del cinema popolare, che ha incoraggiato la consapevolezza politica come bene comune, sfida morale, responsabilità individuale.

Il cinema di Costa-Gavras ci impedisce di diventare insensibili, indifferenti, indolenti. Come affrontare le difficoltà? Cosa significa resistere? E come facciamo a resistere senza diventare noi stessi carnefici? Cos'è la giustizia? La libertà? La responsabilità? Come evitiamo di diventare indifferenti, di rassegnarci al male, di farci abbagliare da nuovi volti? Come continuare a preoccuparsi per le sorti del mondo e il destino degli altri? Come conservare la capacità di dire no



Le Siècle de Costa-Gavras

all'ingiustizia, alle bugie, all'odio, alla paura?

*Episode 1* è dedicato a *Z – L'orgia del potere*, uscito nel 1969: un film sull'assassinio in Grecia del capo dell'opposizione democratica Grigóris Lambrákis che prefigurò il colpo di stato dei colonnelli nel 1967.

*Episode 3* ripercorre la storia di *L'aveu*, uscito nel 1970: il primo film popolare ad affrontare il tema dei processi staliniani aprendo la strada alla crisi morale del comunismo.

*Costa-Gavras's cinema narrates his century, the century that separates us from the rise of Nazism in Europe, and which leads to the uncertainty of today's world:*

*fragile democracies, environmental disasters, social injustice, and popular impatience. This documentary series created by Edwy Plenel does not only (re)visit the work of a world-renowned filmmaker. It also surveys the history of the last century and the beginning of our own. Its narrative thread is the story of popular cinema, which has encouraged political awareness as a common good, a moral challenge, an individual responsibility.*

*Costa-Gavras's cinema prevents us from becoming insensitive, indifferent, indolent. How do we cope? What does it mean to resist? And how do we resist without becoming the executioner ourselves? What is justice? Freedom? Responsibility? How do we avoid becoming*

*indifferent, resigning ourselves to evil, being dazzled by new faces? How to stay concerned with the ways of the world and the fate of others? How to keep the ability to say no: to injustice, lies, hate, and fear.*

*Episode 1 is dedicated to the film Z released in 1969: a film about the assassination of the democratic opposition leader Grigóris Lambrákis, which foreshadowed the Greek colonels' coup d'état of 1967.*

*Episode 3 traces the history of The Confession released in 1970: the first audience-oriented film to confront the issue of Stalinist trials, paving the way for the moral crisis of communism.*





# LA MACCHINA DELLO SPAZIO

*The Space Machine*

# KOZABURO YOSHIMURA, TRACCE DI MODERNITÀ

*Undercurrents of Modernity:  
The Cinema of Kozaburo Yoshimura*

Programma e note di / Programme and notes by **Alexander Jacoby** e **Johan Nordström**  
In collaborazione con / In collaboration with **National Film Archive of Japan** e **The Japan Foundation**

Kozaburo Yoshimura (1911-2000) è uno dei maestri sottovalutati del cinema classico giapponese. Quasi esattamente contemporaneo di Akira Kurosawa e Keisuke Kinoshita, realizzò alcuni dei film drammatici più avvincenti del cinema giapponese postbellico, che riflettono in maniera eloquente i cambiamenti sociali di un paese in via di rapida modernizzazione. La retrospettiva si concentra sul decennio compreso tra il 1951 e il 1960, quando l'arte di Yoshimura toccò il suo apice.

È solo una parte di una lunga carriera di regista iniziata alla Shochiku negli anni Trenta e proseguita fino agli anni Settanta. Yoshimura aveva ottenuto successo commerciale e di critica con il melodramma d'ambientazione ospedaliera *Danryu* (Correnti calde, 1939) e avviato una fruttuosa collaborazione con lo sceneggiatore Kaneto Shindo (1912-2012) in *Anjo-ke no butokai* (Il ballo della famiglia Anjo, 1947), studio cechoviano sul declino dell'aristocrazia di fronte alla modernità del dopoguerra che quell'anno si classificò al primo posto nella classifica di "Kinema Junpo", la principale rivista giapponese di cinema.

Ritenendo che la Shochiku limitasse la loro creatività, i due fondarono una casa di produzione indipendente, la Kindai Eiga Kyokai, per la quale Shindo diresse una serie di film politicamente impegnati spesso prodotti da Yoshimura. Nel frattempo, presso un altro grande studio, la Daiei, Yoshimura conquistò una nuova reputazione realizzando una serie di film straordinari sulle donne nel Giappone del dopoguerra. Capolavori come *Itsuwareru seiso* (Gli abiti della delusione, 1951), *Nishijin no shimai* (Sorelle di Nishijin, 1952) e *Yoru no kawa* (Fiume notturno, 1956) gli valsero il paragone con Mizoguchi per la sensibile esplorazione dell'esperienza femminile. Lavorando principalmente sulle sceneggiature costruite con precisione da Shindo (anche se per *Yoru no kawa* si avvale della più importante sceneggiatrice giapponese, Sumie Tanaka), Yoshimura puntò l'attenzione su donne impiegate in professioni tradizionali (geisha, disegnatrice di kimono, pasticciera) nell'antica capitale del Giappone, Kyoto, e raccontò la trasformazione sociale e politica del paese seguita alla sconfitta e all'occupazione. I suoi film, come osserva Donald Richie, sono "ricchi di nuove interpretazioni di cose vecchie".

La produzione di Yoshimura è varia, ma, per citare Tadao Sato, "la sua forza più grande sono i film realisti, basati su una conoscenza dettagliata della struttura sociale, [...] non semplici denunce sociali ma film che approfondiscono l'elemento umano della storia". Yoshimura era un abile artigiano, un drammaturgo profondo e (come attestano le eccezionali interpretazioni di Machiko Kyo, Fujiko Yamamoto e Mariko Okada tra le altre) dotato di grande sensibilità nel dirigere le attrici. Grazie al sostegno di Kadokawa, Shochiku e National Film Archive of Japan, la retrospettiva propone un nuovo restauro digitale in 4K e copie d'epoca 35mm che mettono in risalto la bellezza, la forza e l'attualità del cinema di Yoshimura.

Alexander Jacoby e Johan Nordström

*Kozaburo Yoshimura (1911-2000) is one of the neglected masters of classical Japanese film. An almost exact contemporary of Akira Kurosawa and Keisuke Kinoshita, he was responsible for some of the postwar Japanese cinema's most compelling dramas, which bear eloquent witness to social change in a rapidly modernising country. This programme concentrates on the decade from 1951 to 1960, when his art was at its height.*

*This was only part of a long directorial career, which began at Shochiku in the 1930s and continued until the 1970s. Yoshimura had scooped both commercial success and critical acclaim with the hospital melodrama, Danryu (Warm Current, 1939), and initiated a fruitful collaboration with screenwriter Kaneto Shindo (1912-2012) with Anjo-ke no butokai (The Ball at the Anjo House, 1947), a Chekhovian study of the decline of the aristocracy in the face of postwar modernity, which came top in the critics' poll conducted that year by the leading Japanese film magazine, "Kinema Junpo".*

*Finding their creativity inhibited at Shochiku, the two men established their own independent production company, Kindai Eiga Kyokai, where with Yoshimura often serving as his producer Shindo directed a sequence of politically conscious films. Meanwhile at another major studio, Daiei, Yoshimura achieved a new reputation directing a series of outstanding films about women in postwar Japan. Gems such as Itsuwareru seiso (Clothes of Deception, 1951), Nishijin no shimai (Sisters of Nishijin, 1952) and Yoru no kawa (Undercurrent, 1956) earned him comparison with Mizoguchi for his sensitive exploration of female experience. Working mainly from Shindo's carefully constructed screenplays (although Yoru no kawa was scripted by Japan's leading female screenwriter, Sumie Tanaka), he focused on women working in traditional professions (geisha, kimono designer, confectioner) in the old capital of Kyoto, and dramatised the social and political transformation of Japan in the wake of defeat and occupation. His films, Donald Richie notes, are "filled with new interpretations of the old".*

*Yoshimura's output was diverse, but, as Tadao Sato observes, "his greatest strength is realist films, which are based on a detailed understanding of social structure, ...not mere social criticism, but films that flesh out the human element of the story". He was a skilled craftsman, an enquiring dramatist and (as outstanding performances by Machiko Kyo, Fujiko Yamamoto and Mariko Okada amongst others testify) a sympathetic director of actresses. Facilitated by the support of Kadokawa, Shochiku and the National Film Archive of Japan, and featuring a new 4K digital restoration as well as vintage 35mm prints, this retrospective will highlight the beauty, power and relevance of Yoshimura's cinema.*

Alexander Jacoby and Johan Nordström



Itsuwareru seiso

## ITSUWARERU SEISO

Giappone, 1951

Regia: Kozaburo Yoshimura

[Gli abiti della delusione] ■ T. int.: *Clothes of Deception, Under Silk Garments.*

Sog., Scen.: Kaneto Shindo. F.: Asakazu Nakai. Scgf.: Hiroshi Mizutani. Mus.: Akira Ifukube. Int.: Machiko Kyo (Kimicho), Yasuko Fujita (Taeko), Keiju Kobayashi (Koji), Emiko Yanagi (Fukuya), Taeko Kitakouchi (Yukiko), Hisako Takihana (Kiku), Chieko Murata (Chiyo), Chigusa Maki (Tonbo), Ichiro Sugai (Yamashita), Eitaro Shindo (Isehama). Prod.: Daiei

■ 35mm. Bn. D.: 102'. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *In Japanese with English subtitles* ■ Da: The Japan Foundation per concessione di Kadokawa

Nel periodo 1951-1960 Yoshimura realizzò una straordinaria serie di film incentrati sulle lavoratrici di Kyo-

to, l'antica capitale del Giappone, in cui i problemi personali servivano a esplorare i dilemmi di una nazione alle prese con un cambiamento rapido e irreversibile. Nel loro insieme, questi film rappresentano una delle analisi più attente dell'esperienza giapponese del dopoguerra.

Il primo, *Itsuwareru seiso*, è un dramma scottante che esplora il conflitto tra vecchio e nuovo attraverso le vicissitudini di due sorelle: una è una geisha del quartiere di Gion, l'altra è impiegata presso l'ente del turismo. Machiko Kyo (1925-2019), all'apice della fama dopo che l'anno precedente *Rashomon* di Akira Kurosawa aveva segnato una svolta nella sua carriera, è superba nel ruolo principale di Kimicho, geisha testarda ma compassionevole.

La cupa sceneggiatura di Shindo era stata rifiutata dalla Shochiku a cui lui e Yoshimura l'avevano inizialmente pro-

posta, così i due decisero di andare alla ricerca di maggiore autonomia e libertà creativa. Riuscirono a ottenere il sostegno della Daiei, per la quale Yoshimura avrebbe girato la maggior parte dei suoi film degli anni Cinquanta. Alla fine *Itsuwareru seiso* ottenne un grande successo di critica, conquistando il terzo posto nella top ten di quell'anno di "Kinema Junpo", dietro a *Bakushu (Inizio d'estate)* di Ozu e a *Meshi (Il pasto)* di Naruse.

"Lodato per la sua resa precisa e realistica della particolarissima atmosfera di Gion" scrivono Joseph Anderson e Donald Richie, "fece di Yoshimura una sorta di rivale di Mizoguchi e lo consacrò come regista specializzato in film sulle donne". In effetti il film talvolta è considerato un libero aggiornamento postbellico di *Gion no kyodai (Le sorelle del Gion, 1936)* di Mizoguchi. Ma lo stile di Yoshimura è unico, e

combina scene dalle atmosfere delicate e momenti sorprendenti con fiammeggianti movimenti di macchina e montaggio rapido.

*During the period 1951-1960, Yoshimura realised an impressive sequence of films focusing on working women in Japan's ancient capital of Kyoto, which used personal dilemmas to explore the quandaries of a nation in the throes of rapid and irreversible change. Taken together, they represent one of the most searching analyses of Japan's post-war experience.*

*The first of them, Itsuwareru seiso, is a searing drama that explores the conflict between old and new through the experiences of two sisters, one a geisha in the Gion district, the other employed by the tourist board. Machiko Kyo (1925-2019), then at the peak of her fame after her career-defining performance the previous year in Akira Kurosawa's Rashomon, is superb in the lead role of the hardheaded yet sympathetic geisha Kimicho.*

*Shindo's bleak screenplay had been turned down by Shochiku when he and Yoshimura proposed it to the studio, and the two men decided to move away in pursuit of greater autonomy and creative freedom. They managed to secure the support of Daiei, where Yoshimura was to make most of his 1950s films. In the event, the film was a major critical success, taking third place in that year's "Kinema Junpo" Best Ten, behind Ozu's Bakushu (Early Summer) and Naruse's Meshi (Repast).*

*"Praised for its exact and realistic creation of the very special Gion atmosphere," Joseph Anderson and Donald Richie write, "it made Yoshimura something of a rival to Mizoguchi, and established his position as a specialist in films about women." Indeed, the film is sometimes spoken of as a loose postwar updating of Mizoguchi's 1936 Gion no kyodai (Sisters of the Gion). Yoshimura's style, however, is all his own, combining scenes of delicate atmospheric with startling moments of flamboyant camera rhetoric and rapid editing.*



Nishijin no shimai

## NISHIJIN NO SHIMAI

Giappone, 1952

Regia: Kozaburo Yoshimura

[Sorelle di Nishijin] ■ T. int.: *Sisters of Nishijin*. Sog., Scen.: Kaneto Shindo. Ass. regia: Kenji Misumi. F.: Kazuo Miyagawa. Scgf.: Kazumi Koike. Mus.: Akira Ifukube. Int.: Yumiko Miyagino (Hisako), Mitsuko Miura (Yoshie), Yuko Tsumura (Tomiko), Kinuyo Tanaka (Someka), Jukichi Uno (Kokichi Yokoyama), Sumiko Hidaka (Hatsue Yamazaki), Eitaro Shindo (Giemon Sato), Chieko Higashiyama (Otoyo), Ichiro Sugai (Yoshio Takamura), Tatsuya Mihashi (Hiroshi Yasui). Prod.: Daiei ■ 35mm. Bn. D.: 110'. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *In Japanese with English subtitles* ■ Da: The Japan Foundation per concessione di Kadokawa

Dopo il suicidio del padre, sommerso dai debiti, una famiglia di tessitori deve fare i conti con un futuro incerto. Ambientato nel quartiere Nishijin di Kyoto, centro di produzione tessile fin dal XV secolo le cui tradizioni erano minacciate dalla modernizzazione del Giappone, questo dramma delicato è un'altra delle eleganti cronache di

Yoshimura dell'esperienza femminile nell'antica capitale e un'altra attenta analisi dei cambiamenti sociali del dopoguerra.

Il recensore di "Kinema Junpo" paragonò il film a Čechov evocando *Il giardino dei ciliegi*, che notoriamente traccia il declino di un'antica famiglia. In realtà la sceneggiatura di Shindo aveva preso spunto da un'opera teatrale meno celebre del 1882, *Les Corbeaux* del francese Henry Becque, che raccontava un'aspra lite per un'eredità. Shindo, figlio di una famiglia benestante che era andata in bancarotta, vi aveva anche inserito ricordi della sua infanzia. La sua sceneggiatura si distingue per le caratterizzazioni ricche e minuziose, mentre l'atmosfera di Nishijin è resa abilmente dal più apprezzato direttore della fotografia giapponese, Kazuo Miyagawa (1908-99). Miyagawa aveva fotografato *Rashomon* due anni prima e avrebbe lavorato a *Ugetsu Monogatari (I racconti della luna pallida d'agosto)* – una delle sue varie collaborazioni con Mizoguchi – un anno dopo.

Yoshimura riunì un cast superbo, tra cui l'attrice preferita di Mizoguchi, Kinuyo Tanaka (1909-77), per questo





Yoru no kawa

studio elegiaco dei mestieri tradizionali in declino di fronte alla modernizzazione del paese. Il recensore di “Kinema Junpo” elogiò la vitalità della recitazione di Tanaka, in un ruolo per il quale la giudicò perfetta, e la “sfavillante” interpretazione di Ichiro Sugai (1907-73). Si felicitò inoltre per i “notevoli progressi” compiuti dalla star Yumiko Miyagino (1926-2018), che aveva debuttato al cinema soltanto due anni prima.

*After their indebted father's suicide, a family of weavers contemplates an uncertain future. Set in the Nishijin district of Kyoto, a centre of textile-making since the 15th century, whose traditions were under threat in a modernising Japan, this subtle drama is another of Yoshimura's elegant chronicles of female experience in the old capital and another careful analysis of postwar social change.*

*The “Kinema Junpo” reviewer compared the film to Chekhov, evoking The Cherry Orchard, which famously traces the decline of an old family. In fact, Shindo's screenplay had drawn on a less celebrated 1882 play, Les Corbeaux by*

*French author Henry Becque, about a bitter quarrel over an inheritance. Shindo also incorporated memories of his own childhood experience as the son of a wealthy family that had gone bankrupt. His script is filled with rich and subtle characterisation, while the atmosphere of Nishijin is skilfully captured by Japan's most respected cinematographer, Kazuo Miyagawa (1908-99). Miyagawa had photographed Rashomon two years earlier and would shoot Ugetsu Monogatari – one of his several collaborations with Mizoguchi – a year later.*

*Yoshimura gathered a superb ensemble cast, including Mizoguchi's favourite actress, Kinuyo Tanaka (1909-77), in this elegiac study of traditional crafts in decline in the face of Japan's modernisation. The “Kinema Junpo” critic praised the vitality of Tanaka's acting, in a role for which he judged her to be ideally suited, as well as the “glittering” performance of Ichiro Sugai (1907-73). He also celebrated the “remarkable progress” made by star Yumiko Miyagino (1926-2018), who had made her film debut only two years earlier.*

## YORU NO KAWA

Giappone, 1956

Regia: Kozaburo Yoshimura

[Fiume notturno] ■ T. int.: *Undercurrent, Night River*. Sog.: dal romanzo omonimo (1952) di Hisao Sawano. Scen.: Sumie Tanaka. F.: Kazuo Miyagawa. Scgf.: Akira Naito. Mus.: Sei Ikeno. Int.: Fujiko Yamamoto (Kiwa), Ken Uehara (professor Takemura), Michiko Ono (Miyoko Funaki), Kazuko Ichikawa (Atsuko Takemura), Michiko Ai (Setsuko), Keizo Kawasaki (Goro Okamoto), Eijiro Tono (Yujiro Funaki), Shunji Natsume (Seikichi), Eitaro Ozawa (Omiya). Prod.: Daiei ■ DCP. Col. D.: 104'. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / *In Japanese with English subtitles* ■ Da: Kadokawa ■ Restaurato in 4K da Kadokawa presso il laboratorio IMAGICA Entertainment Media Services, a partire dal negativo 35mm originale Eastman Color. Grading supervisionato da Mashiro Miyajima / *Restored in 4K by Kadokawa at IMAGICA Entertainment Media Services laboratory, from the original 35mm Eastman Color negative. Grading supervised by Masahiro Miyajima*

Tratto da un romanzo di Hisao Sawano (1912-92), questo film eccezionale porta avanti l'esplorazione drammatica e vibrante della Kyoto del dopoguerra condotta da Yoshimura. Sebbene lavorasse solitamente sulle sceneggiature di Kaneto Shindo, il regista collaborò qui con la principale sceneggiatrice giapponese, Sumie Tanaka (1908-2000). L'influenza di Tanaka contribuì probabilmente a rendere con particolare intensità ciò che Hitoaki Kono ha definito “un nuovo tipo di donna di Kyoto”, incarnata in maniera convincente da Fujiko Yamamoto (1931), all'epoca una delle principali star della Daiei. Il film analizza vividamente lo scontro postbellico tra tradizione e modernità attraverso la relazione tra una disegnatrice di kimono e uno scienziato sposato.

Primo film a colori di Yoshimura, *Yoru no kawa* è una delle sue opere

più toccanti e di maggior impatto visivo. Pur essendo daltonico, il regista si ispirò alle teorie sulla psicologia del colore per sfruttare appieno le potenzialità del nuovo mezzo. Per Fumiaki Itakura l'organizzazione visiva del film “si focalizza in maniera specifica sulla nuova tecnologia del colore [...], combinandola con altri elementi della messa in scena, con i movimenti di macchina e con il suono per rappresentare le complesse emozioni della protagonista”. Il direttore della fotografia prese spunto dai motivi colorati dei kimono creati dal personaggio, riflettendo ciò che Derek Owen definisce “le note più tetre delle vicende amorose della protagonista” e insieme rimandando a un sottotesto politico: lo stesso Yoshimura associò esplicitamente il suggestivo utilizzo del rosso, del bianco e del blu ai valori di “libertà, uguaglianza e fratellanza”. Miyagawa definì la città di Kyoto come “il sogno di un regista”, e la sua incantevole fotografia riproduce la bellezza di quei paesaggi urbani, ancora ampiamente scampati alla modernizzazione. Lo splendore visivo del film risalta al meglio in questo nuovissimo restauro in 4K a cura di Kadokawa.

*Adapted from a novel by Hisao Sawano (1912-92), this outstanding film continued Yoshimura's dramatic and resonant exploration of postwar Kyoto. While he normally worked from Kaneto Shindo's scripts, here he collaborated with Japan's leading female screenwriter, Sumie Tanaka (1908-2000). Her influence arguably brought a particular intensity to the film's depiction of what critic Hitoaki Kono called “a new type of Kyoto woman”, convincingly incarnated by Fujiko Yamamoto (1931), then one of Daiei's top stars. The film vividly explores the postwar clash between tradition and modernity through the story of a kimono designer's affair with a married scientist.*

*Yoshimura's first film in colour, Yoru no kawa is both one of his most moving films and one of his most visually*



Osaka monogatari

*striking. Though Yoshimura himself was colour blind, he drew on theories of colour psychology in order fully to exploit the potential of the new medium. For Fumiaki Itakura, the production design achieves “a specific focus on the new technology of colour [...], combining this with other elements of mise en scène, camera work and sound in order to depict the protagonist's complex emotions.” Cinematographer Kazuo Miyagawa drew on the colours of the kimono patterns designed by the film's heroine, while reflecting what Derek Owen calls “the dark qualities of the protagonist's romantic entanglements” and, additionally, hinting at a political subtext: Yoshimura himself specifically associated the striking use of red, white and blue with the values of “liberty, equality and fraternity”. Miyagawa described the city of Kyoto as “a filmmaker's dream”, and his lovely photography records the beauty of its urban landscapes, then still largely untouched by modernisation. The film's visual splendour is shown to best advantage in this brand new 4K restoration from Kadokawa.*

## OSAKA MONOGATARI

Giappone, 1957

Regia: Kozaburo Yoshimura

[Una storia di Osaka] ■ T. int.: *An Osaka Story*. Sog.: Kenji Mizoguchi, dai racconti di Ihara Saikaku. Scen.: Yoshikata Yoda. F.: Kohei Sugiyama. Scgf.: Akira Naito. Mus.: Akira Ifukube. Int.: Ganjiro Nakamura (Jinbei), Raizo Ichikawa (Keizaburo), Kyoko Kagawa (Onatsu), Shintaro Katsu (Ichinosuke Abumiya), Michiko Ono (Takino), Narutoshi Hayashi (Yoshitaro), Tamao Nakamura (Ayagi), Aiko Mimasu (Otoku). Prod.: Daiei ■ 35mm. Bn. D.: 96'. Versione giapponese / *In Japanese* ■ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Kadokawa

Yoshimura era unanimemente considerato un erede di Kenji Mizoguchi e alla sua morte nel 1956 lo sostituì alla regia del suo ultimo progetto: la storia tragicomica di un contadino diventato mercante e della sua ossessione distruttiva per la ricchezza. Mizoguchi aveva collaborato con il suo sceneggiatore abituale, Yoshikata Yoda (1909-91), a un adattamento di alcu-

ni racconti di Ihara Saikaku, il grande autore satirico del periodo Edo che aveva documentato i costumi della classe mercantile e la cui prosa aveva già fornito a Mizoguchi la trama di *Saikaku ichidai onna* (*Vita di O-Haru, donna galante*, 1952).

Yoshimura realizzò dichiaratamente il film in memoria del collega scomparso. Si può solo ipotizzare cosa avrebbe potuto fare Mizoguchi con questo materiale, ma l'asciutto senso dell'umorismo e lo stile affilato di Yoshimura sono probabilmente più in linea con la visione ironica di Saikaku rispetto alla grazia e all'eleganza di Mizoguchi. Joseph Anderson e Donald Richie scrivono che il film è "ricco di eccellenti notazioni satiriche sul nascente capitalismo" e vi vedono un attacco alla capitale commerciale del Giappone, i cui abitanti erano, come da stereotipo, notoriamente ossessionati dalla ricchezza. Però lo considerano anche un "dramma storico ricco di significato per il pubblico contemporaneo". Senza dubbio il tema appariva particolarmente rilevante nel momento in cui il Giappone postbellico si affrettava a sposare il capitalismo di stampo occidentale.

Il critico di "Kinema Junpo" Jun Izawa lodò la capacità di Yoshimura di coinvolgere lo spettatore con "scene rapide e brillanti" strutturate con precisione, come lo straordinario incipit. Espresse invece riserve sull'evoluzione del protagonista, osservando che "assume un'esistenza indipendente, come se la mano di Yoshimura si fosse assentata". Ciò nonostante, l'interpretazione centrale di Ganjiro Nakamura (1902-83) è decisamente uno dei punti di forza del film. Nativo di Osaka, Nakamura aveva avuto una brillante carriera nel teatro kabuki. Il declino del kabuki nel Giappone occidentale del dopoguerra lo spinse a passare al cinema e alla televisione, dove visse una seconda carriera di tutto rispetto lavorando per maestri come Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu e Kon Ichikawa.

*Yoshimura was widely viewed as an heir to Kenji Mizoguchi, and, when Mizoguchi died in 1956, he replaced him as director of his final project: a tragicomic account of a farmer-turned-merchant and his destructive obsession with wealth. Mizoguchi had collaborated with his regular screenwriter, Yoshikata Yoda (1909-91), on a script adapted from a number of the stories of Ihara Saikaku, the great Edo-period satirist and chronicler of the mores of the merchant class, whose prose had already furnished the plot for Mizoguchi's Saikaku ichidai onna (The Life of Oharu, 1952).*

*Yoshimura avowedly made the film as a memorial to his late colleague. One may only speculate as to what Mizoguchi might have made of the material, but Yoshimura's dry humour and harder-edged style is arguably more in keeping with Saikaku's wry vision than Mizoguchi's elegance and grace. Joseph Anderson and Donald Richie write that the film was "filled with excellent satire on the inception of capitalism", and see the film as a dig at the expense of Japan's commercial capital, whose inhabitants were stereotypically noted for an obsession with wealth. But they also judged the film to be a "period-drama meaningful to contemporary audiences". No doubt the theme seemed particularly relevant as postwar Japan rushed to embrace Western-style capitalism.*

*"Kinema Junpo" critic Jun Izawa praised Yoshimura's ability to draw in the viewer with sharply crafted, "smart, fast scenes" such as the striking opening. But he expressed reservations about the development of the main character, suggesting that he "takes on an independent existence, as if Yoshimura's hand has been lifted". Nevertheless, the central performance by Ganjiro Nakamura (1902-83) is one of the film's definite assets. Himself an Osaka native, Nakamura had had a distinguished career in kabuki theatre. The postwar decline of kabuki in Western Japan impelled him to move into film and television, where he enjoyed a successful second career, working for such canonical filmmakers as Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu and Kon Ichikawa.*

## CHIJO

Giappone, 1957

Regia: Kozaburo Yoshimura

[Su questa terra] ■ T. int.: *On This Earth, In Revolt*. Sog.: dal romanzo omonimo (1918) di Seijiro Shimada. Scen.: Kaneto Shindo. F.: Yoshihisa Nakagawa. Scgf.: Shigeo Mano. Mus.: Akira Ifukube. Int.: Hiroshi Kawaguchi (Heiichiro Okawa), Hitomi Nozoe (Wakako Yoshikura), Kinuyo Tanaka (Omitsu), Kyoko Kagawa (Fukuyo), Keizo Kawasaki (Tokio), Shin Saburi (Ichiro Amano), Yosuke Irie (Fukai), Masaya Tsukida (Yoshida), Keiko Ando (Michiko). Prod.: Daiei ■ 35mm. Col. D.: 98'. Versione giapponese / *In Japanese* ■ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Kadokawa

Ambientato nel periodo Taisho (1912-26), questo film ingiustamente trascurato racconta la storia di un ragazzo che matura una nuova consapevolezza politica quando sua madre è costretta a lavorare in una casa di geishe per pagargli gli studi. È tratto da un romanzo di Seijiro Shimada (1899-1930), diventato famoso nel 1918, non ancora ventenne, con il primo volume di *Chijo*, che ottenne il plauso di scrittori affermati come l'autore di *Rashomon* Ryunosuke Akutagawa e divenne un bestseller. La salute mentale di Shimada si deteriorò dopo una chiaccherata relazione amorosa e lo scrittore fu rinchiuso in un ospedale psichiatrico dove morì a soli trentun anni.

I principi socialisti di Shimada si accordavano con quelli dello sceneggiatore Kaneto Shindo, il cui adattamento sottolinea le questioni relative al lavoro e alle differenze di classe. Di conseguenza, questo è uno dei film più esplicitamente politici di Yoshimura. Ambientato a Kanazawa (definita "piccola Kyoto"), condivide con *Itsuwareru seiso* l'attenzione per le geishe ed è una sorta di complemento ai film di Yoshimura su Kyoto. Come quest'ultima, anche Kanazawa non aveva subito gravi danni durante la Seconda guerra mondiale, e il direttore

della fotografia Yoshihisa Nakagawa offre una suggestiva testimonianza a colori della bellezza della città prima della sua modernizzazione.

Il recensore di “Kinema Junpo” Seizo Okada esaltò il colore, la coerenza e la precisa resa dei costumi, lamentando però che alcune parti del film fossero “troppo leggere e superficiali”. Scrisse che “lo stile troppo levigato [di Yoshimura] dovrà essere deliberatamente e consapevolmente irruvidito, per poter [...] scavare con forza più a fondo nel dolore dell’umanità”. Suggerì che il film evocava “i sentimenti della giovinezza perduta di [Yoshimura]” e osservò il contrasto tra il ritratto realistico del finanziere di mezz’età di Tokyo interpretato da Shin Saburi (1909-82) e la rappresentazione più romantica dei giovani innamorati, interpretati da Hiroshi Kawaguchi (1936-87) e Hitomi Nozoe (1937-95). I due attori erano stati coprotagonisti, quello stesso anno, del film proto-nouvelle vague di Yasuzo Masumura *Kuchizuke* (Il bacio), e la loro presenza conferisce un’aria di modernità e freschezza al dramma di Yoshimura.

*Set in the Taisho period (1912-26), this unjustly neglected film tells the story of a boy who finds a new political awareness after his mother is forced to take a job in a geisha house to pay his tuition fees. It was based on a novel by Seiji Shimada (1899-1930), who achieved teenage celebrity on publishing the first episode of Chijo in 1918. The book won praise from established writers such as Rashomon author Ryunosuke Akutagawa, and became a bestseller. Shimada’s mental health deteriorated after a notorious love affair, and he was confined to a mental hospital, where he died aged 31.*

*Shimada’s socialist principles accorded with those of screenwriter Kaneto Shindo, whose script highlights class and labour issues. Accordingly, this is one of Yoshimura’s most explicitly political films. Set in the city of Kanazawa (a so-called “little Kyoto”), and sharing with Itsuwareru seiso a focus on geisha, it is*



Chijo

*a kind of pendant to Yoshimura’s Kyoto-mono. Like Kyoto, Kanazawa had escaped serious damage during World War II, and cinematographer Yoshihisa Nakagawa provides a striking record in colour of the beauty of the city before its modernisation.*

*“Kinema Junpo” critic Seizo Okada celebrated the film’s colour, coherence and precise depiction of customs, while complaining that parts of the film were “too superficial and light”. He asserted that Yoshimura’s “too smooth style will have to be deliberately and consciously roughened, so that... he can forcefully dig deeper into the tumour of humanity”. He suggested that the film evoked “the sentiments of [Yoshimura’s] lost youth”, and remarked on the contrast between the realistic presentation of the middle-aged Tokyo financier played by Shin Saburi (1909-82) and the more romanticised depiction of the young lovers, played by Hiroshi Kawaguchi (1936-87) and Hitomi Nozoe (1937-95). These two performers had co-starred earlier in the same year in Yasuzo Masumura’s proto-New Wave film Kuchizuke (Kisses), and their presence lends an air of modernity and freshness to Yoshimura’s drama.*

## YORU NO SUGAO

Giappone, 1958

Regia: Kozaburo Yoshimura

[Il volto nudo della notte] ■ T. int.: *The Naked Face of Night*. T. alt.: *Night’s Face*. Scen.: Kaneto Shindo. F.: Yoshihisa Nakagawa. Scgf.: Shigeo Mano. Mus.: Sei Ikeno. Int.: Machiko Kyo (Ikemi), Ayako Wakao (Hisako), Jun Negami (Wakabayashi), Eiji Funakoshi (Naruse), Sugawara Kenji (Amamiya), Michiko Ono (Kunie), Minosuke Bando (Jujiro Nakamura), Chikako Hosokawa (Shino), Chieko Naniwa (Kinue). Prod.: Daiei ■ 35mm. Col. D.: 121’. Versione giapponese / In Japanese ■ Da: National Film Archive of Japan per concessione di Kadokawa

Un’altra bella sceneggiatura di Kaneto Shindo è alla base di questo film drammatico raramente proiettato che Donald Richie ha definito “un completo smascheramento del mondo della danza tradizionale giapponese”. Il film, che si svolge tra la Seconda guerra mondiale e il presente postbellico, racconta la rivalità tra due danzatrici decise a “riscattarsi agli occhi del mondo”.

Due attrici di spicco del dopoguerra appartenenti a generazioni leggermen-



Yoru no sugao

te diverse incarnano in modo calzante la mentore e l'allieva. Machiko Kyo, già vista in questa retrospettiva in *It-suwareru seiso*, era celebre per il suo temperamento e il suo fascino; aveva lavorato con Yoshimura nell'adattamento della prosa epica del periodo Heian *Genji monogatari* (Storia di Genji, 1951) e in *Yoru no cho* (Farfalle notturne, 1957), sulle entraineuse nei locali notturni di Ginza a Tokyo. Aveva già recitato al fianco di Ayako Wakao (1933) nell'ultimo film di Mizoguchi, *Akasen chitai* (La strada della vergogna, 1956). Wakao incarnava un nuovo tipo di femminilità giapponese, ribelle e decisamente moderna. Dopo essersi fatta conoscere nel ruolo della geisha dissidente che si opponeva alle restrizioni della sua professione in *Gion bayashi* (La musica di Gion, 1953) di Mizoguchi, divenne poi il volto del cinema innovativo, elegante e d'ispirazione europea di Yasuzo Masumura. Qui le diverse personalità divistiche delle due attrici danno efficacemente vita alla rivalità tra le due danzatrici.

Per il recensore di "Kinema Junpo" il film era "non sentimentale bensì

amorale, perché pieno di persone che scelgono la strada migliore pensando esclusivamente a sé e non agli altri". Lo stesso Shindo ammise di provare avversione per l'atmosfera della danza giapponese, e disse che le sue priorità stavano altrove: "Ciò che mi interessa sono i soldi, il potere, l'inganno, la lascivia e statue umane nude colte nell'eccitazione della danza".

*Another fine Kaneto Shindo screenplay was the basis for this rarely screened drama, described by Donald Richie as "a complete unmasking of the world of the traditional Japanese dance". Unfolding between World War II and the postwar present, it recounts the rivalry of two dancers determined to "look back at the world".*

*Two outstanding postwar actresses of slightly different generations aptly personify mentor and pupil. Machiko Kyo, seen elsewhere in this retrospective in Itsuwareru seiso, was celebrated for her assertiveness and allure; she had also acted for Yoshimura in his adaptation of the Heian-era prose epic, Genji monogatari (The Tale of Genji, 1951) and in his Yoru no cho (Night Butterflies, 1957), about*

*bar hostesses in Tokyo's Ginza district. She had already starred opposite Ayako Wakao (1933) in Mizoguchi's last film, Akasen chitai (Street of Shame, 1956). Wakao personified a new type of Japanese femininity, rebellious and insistently modern. Having made a name for herself as the dissident geisha chafing at the restrictions of her profession, in Mizoguchi's Gion bayashi (Gion Festival Music, 1953), she went on to become the face of Yasuzo Masumura's fresh, stylish, European-influenced cinema. Here, the different star personae of the two actresses tellingly bring to life the rivalry between the two dancers.*

*For the "Kinema Junpo" reviewer, the film was "not sentimental but amoral, as it is full of people who choose the best way for their own benefit only, not for the benefit of others." Shindo himself admitted to disliking the atmosphere of Japanese dance, and declared that his priorities lay elsewhere: "What I'm interested in are money, power, bluffing, lewdness, and naked human statues that dance with excitement."*

## ONNA NO SAKA

Giappone, 1960

Regia: Kozaburo Yoshimura

[La salita di una donna] ■ T. int.: A *Woman's Uphill Slope*. Sog.: dal romanzo di Hisao Sawano. Scen.: Kaneto Shindo. F.: Yoshio Miyajima. Scgf.: Junichi Osumi. Mus.: Toshiro Mayuzumi. Int.: Mariko Okada (Akie Tsugawa), Keiji Sada (Saburo Yaei), Nobuko Otowa (Keiko), Kunitaro Sawamura (Kozo Fujisaki), Ganjiro Nakamura (Kiyosei III), Hizuru Takachiyo (Chiho), Momoko Kouchi (Yumi), Yataro Kitagami (Shuji). Prod.: Shochiku ■ 35mm. Col. D.: 107'. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / In Japanese with English subtitles ■ Da: The Japan Foundation per concessione di Shochiku

Tra i film più teneri, vivaci e positivi di Yoshimura, questo dramma fu girato alla Shochiku anziché alla Daiei,

ma costituisce un'affascinante appendice alle opere del regista che esplorano l'antica capitale Kyoto, le sue professioni tradizionali e il ruolo delle donne. Una complessa sceneggiatura di Kaneto Shindo segue le vicende della protagonista Akie, giunta a Kyoto dopo aver ereditato un'attività di produzione e vendita di dolci tradizionali. La sua esperienza è accostata alle vite di altri due personaggi femminili per permettere a Shindo e a Yoshimura di esplorare le varie possibilità aperte alle donne nel Giappone degli anni Sessanta.

La trama era tratta da un romanzo di Hisao Sawano, l'autore del libro che quattro anni prima aveva ispirato *Yoru no kawa*. Il critico di "Kinema Junpo" Heiichi Sugiyama osservò come *Onna no saka* riassumesse la sperimentazione con il colore che Yoshimura aveva tentato nel film precedente. In effetti la fotografia di Yoshio Miyajima (1910-98), che era stato anche operatore di Masaki Kobayashi in *Ningen no joken* (*La condizione umana*, 1958-61), *Seppuku* (*Harakiri*, 1962) e *Kaidan* (*Kwaidan*, 1964), è una delle qualità più memorabili del film; immagini di grande impatto catturano il paesaggio urbano di una Kyoto alle prese con la modernizzazione. I temi della tradizione e della modernità e il modo in cui si contrappongono e si completano a vicenda sono efficacemente impostati già nei titoli di testa, dove le immagini del famoso giardino zen del tempio di Ryoan-ji sono accompagnate dalla musica sperimentale di Toshiro Mayuzumi (1929-97). Riallacciandosi a queste feconde contrapposizioni, Sugiyama scrisse che "la combinazione tra la vecchia casa e Okada vestita di rosso è stranamente bella e armoniosa, senza suggerire uno scontro ideologico tra feudalesimo e modernità".

In ogni caso la vivida interpretazione della star Mariko Okada (1933) è forse il maggior punto di forza del film; nel ruolo dell'eroina, una donna libera e concreta, incarna un modello post-bellico di femminilità moderna. La madre di Akie è invece interpretata con particolare talento da Nobuko Otowa



Onna no saka

(1924-94), moglie di Shindo e abituale interprete dei film da lui diretti.

*One of Yoshimura's tenderest, liveliest and most affirmative films, this drama was made at Shochiku rather than Daiei, but forms a fascinating tailpiece to the director's ongoing exploration of Japan's old capital of Kyoto, its traditional professions, and the role of women. An intricate script by Kaneto Shindo follows the fortunes of heroine Akie, who comes to Kyoto when she inherits a shop and factory which manufactures and sells traditional sweets. Her experience is juxtaposed with the lives of other female characters, as Shindo and Yoshimura explore the various options open to women in the Japan of 1960.*

*The plot was drawn from a novel by Hisao Sawano, the author of the book which had formed the basis of Yoru no kawa four years earlier. "Kinema Junpo" critic Heiichi Sugiyama noted that Onna no saka recapitulated the experimentation with colour which Yoshimura had attempted in the earlier film. Indeed, the cinematography by Yoshio Miyajima (1910-98), who also served as Masaki Kobayashi's cameraman on Ningen no*

*joken* (The Human Condition, 1958-61), *Seppuku* (Harakiri, 1962) and *Kaidan* (Kwaidan, 1964) is one of the film's most memorable properties; striking images capture the changing cityscape of a Kyoto in the throes of modernisation. The theme of tradition and modernity, the way in which they contrast with and complement each other, is effectively set up in a title sequence in which images of the famous Zen stone garden of Ryoan-ji temple are shown to the accompaniment of the avant-garde score by Toshiro Mayuzumi (1929-97). Picking up on these fruitful oppositions, Sugiyama wrote that "The combination of the old house and Okada's red sweater and slacks is strangely harmonious and beautiful, without suggesting an ideological clash between feudalism and modernity."

*However, Mariko Okada (1933)'s vivid star performance is perhaps the film's greatest asset; as the practical, liberated heroine, she personifies a post-war model of modern femininity. Akie's mother, meanwhile, is played with characteristic skill by Nobuko Otowa (1924-94), Shindo's wife and frequent star of the films he himself directed.*

# CINEMALIBERO



Programma a cura di / *Programme curated by* **Cecilia Cenciarelli**  
Note di / *Notes by* **Montxo Armendáriz, Ahmed Bejaoui, Cecilia Cenciarelli, Mohamed Challouf, Annouchka de Andrade, Ehsan Khoshbakht, Shivendra Singh Dungarpur**

La sottomissione femminile all'interno della società patriarcale, letteralmente intesa o come allegoria di un regime totalitario, è uno dei temi che attraversa con più coerenza le opere presentate quest'anno. A partire da due capisaldi del cinema femminista sul calare degli anni Settanta come *La Noubba des femmes du Mont Chenoua* e *Khak-e Sar bé Mohr*. Assia Djebar in Algeria e Marva Nabili in Iran (ma il film sarà trafugato e completato negli Stati Uniti), riescono a creare uno spazio cinematografico propriamente femminile attraverso una ricerca formale distintiva. Se Djebar si ispira alla tradizione musicale classica arabo-andalusa per raccontare la guerra di liberazione delle donne algerine, Nabili riconosce nella teoria brechtiana, nella poesia e nella tradizione miniaturistica persiana le matrici del suo cinema. La sua Jeanne Dielman, Roo-Bekheir, pagherà la sua presa di coscienza e il suo rifiuto del matrimonio addirittura con un esorcismo.

Respingendo l'interpretazione di chi vide in *Bona* la storia di un *amour fou*, Lino Brocka chiarì che il suo vero intento era puntare l'obiettivo sul patriarcato per denunciare la violenza e l'alienazione sotto le leggi marziali di Marcos. Ancora meno celata l'allegoria del regime di Assad nel personalissimo *Nujum An-Nahar*, per cui il maestro siriano esule in Francia Ossama Mohammed racconta di essersi ispirato alla commedia georgiana e al cinema di Ettore Scola. Mohammed è anche co-sceneggiatore di *al-Leil*, di Mohamad Malas, in cui il grande regista siriano torna a Quneitra, città natale sulle alture del Golan, tra il 1936, anno delle prime rivolte contro gli inglesi e i sionisti in Palestina, e l'anno della distruzione della città.

Un altro disfacimento familiare che si consuma sotto gli occhi dei patriarchi è al centro dell'elegiaco *Mâyâ Miriga*, anche se qui lo sguardo del regista Nirad Mohapatra (completamente sconosciuto in Occidente) non sembra insistere su una vera critica a un sistema sociale che costringe le donne alla schiavitù domestica, quanto sulla nostalgia legata alla fine di un mondo ancestrale. Come *Khak-e Sar bé Mohr* e *Nujum An-Nahar*, anche *Camp de Thiaroye* di Sembène Ousmane fu censurato nel suo paese per paura di turbare i rapporti con la Francia, dove pure fu invisibile per un decennio. Prodotto grazie a una cordata interamente panafricana (Tunisia, Senegal, Algeria), è una condanna senza appello al massacro dei fucilieri senegalesi, giustiziati dallo stato maggiore francese al ritorno dalla guerra. Di un'altra pioniera combattente come Sarah Maldoror presentiamo, infine, la luminosa 'trilogia del carnevale', realizzata in onore dell'amico Amílcar Cabral per celebrare la cultura guineana e capoverdiana come elemento di resistenza e liberazione dalla dominazione coloniale.

Infine, uno dei primi film baschi dopo la fine della repressione franchista, *Tasio* è, nelle parole di Armendariz: "un film sulla 'libertà furtiva', che si nasconde per sfuggire alle norme e alle convenzioni".

Cecilia Cenciarelli

*Female subjugation within patriarchal society, either literally intended or as an allegory of a totalitarian regime, is one of the themes that runs most consistently through the new restorations presented this year. We start with two cornerstones of feminist cinema at the wane of the 1970s: La Noubba des femmes du Mont Chenoua and Khak-e Sar bé Mohr. Assia Djebar in Algeria and Marva Nabili in Iran – through her film will be completed in the US – both succeed in creating a feminine cinematic space through their own distinctive formal research. While Djebar draws on the classical Arab-Andalusian musical tradition to narrate the Algerian women's war of liberation, Nabili recognises Brechtian theory, poetry and the Persian miniature tradition as the foundations of her cinema. Her 'Jeanne Dielman', Roo-Bekheir, will end up paying for her consciousness-raising and rejection of marriage with an exorcism.*

*Rejecting the interpretation of those who saw in Bona a melodrama about a one-sided amour fou Lino Brocka suggested that the story deals with the institutionalization of patriarchy as a way to denounce violence and alienation under Marcos' martial laws. An even clearer allegory of the Assad regime is the highly personal Nujum An-Nahar by the Syrian master Ossama Mohammed, inspired by the tradition of Georgian comedy and the cinema of Ettore Scola. Mohammed is also co-writer of al-Leil by Mohamad Malas, in which the great Syrian filmmaker returns to his hometown Quneitra in the Golan Heights between 1936, the year of the first uprisings against the British and Zionists in Palestine, and the year of his hometown destruction.*

*The elegiac Mâyâ Miriga also features a family breakdown taking place before the patriarchs' eyes. Although here, director Nirad Mohapatra (completely unknown in the West) seems to be more interested in a nostalgic farewell to an ancestral world than in criticising a social system that forces women into domestic slavery. Like Khak-e Sar bé Mohr and Nujum An-Nahar, Sembène Ousmane's Camp de Thiaroye was censored in its home country for fear of upsetting relations with France (where it was also invisible for a decade). A rare all-Pan-African – Tunisia, Senegal, Algeria – production, Camp de Thiaroye is a no-holds-barred condemnation of the massacre of Senegalese riflemen, executed by the French forces on their return from war. Last but not least, the bright and beautiful 'Carnival Trilogy' by another female pioneer, Sarah Maldoror, made in honour of her friend Amílcar Cabral to celebrate Guinean and Cape Verdean cultures as an element of resistance and liberation from colonial domination.*

*Finally, one of the first Basque films after the end of Franco's repression, Tasio is – in Armendariz' own words: "a film about furtive freedom, about the hidden freedom at odds with norms and conventions."*

Cecilia Cenciarelli





Entezar

## ENTEZAR

Iran, 1974 Regia: Amir Naderi

■ T. int.: *Waiting*. Scen.: Amir Naderi. F.: Firooz Malekzadeh. M.: Kamran Shirdel. Int.: Hassan Heidari, Soheila Ahmadi, Rasool Chamani, Zohreh Ghahremani, Reza Yaghuti, Farzaneh Yousefi. Prod.: Kanoon - Institute for the Intellectual Development of Children and Young Adults ■ DCP. D.: 47'. Col. Versione farsi con sottotitoli inglesi / *In Farsi with English subtitles* ■ Da: Mk2 ■ Restaurato da Kanoon presso il laboratorio Roashana / *Restored by Kanoon at Roashana Laboratory*

*Entezar*, secondo film di Amir Naderi per Kanoon - l'istituto iraniano per la produzione di beni culturali

per ragazzi e giovani adulti -, segnò un intelligente e calcolato allontanamento dai crudi dramma urbani e dai polizieschi dei primi anni Settanta che avevano reso famoso Naderi ma lo avevano anche lasciato artisticamente insoddisfatto.

Questa meditazione semiautobiografica e priva di dialoghi sulla libertà e il desiderio fu girata nella città vecchia di Bushehr, nell'Iran meridionale, e montata dal documentarista della *nouvelle vague* iraniana Kamran Shirdel. La trama, riassumibile in due righe, si incentra su un ragazzo orfano che ogni giorno va a prendere il ghiaccio per i suoi anziani tutori e si innamora di una ragazza pur avendo visto solo le sue mani. *Entezar*, che mostra

Naderi all'apice delle sue qualità narrative puramente visive, rappresenta una rottura con il realismo dei film precedenti permettendo a immagini illusorie di affiancarsi a momenti documentaristici come il rito funebre in ricordo di un santo sciita. Pervaso da una visione euforica della vita e del cinema che si esprime attraverso l'ossessione per la luce e il movimento, e da un'estrema sensibilità sensoriale, questo capolavoro mette a fuoco in tre quarti d'ora ciò che richiede ad altri film ore e ore di digressioni.

Ehsan Khoshbakht

*Entezar*, Amir Naderi's second film for Kanoon - the Iranian institution in charge of producing cultural goods, for

children and young adults – was a deft and calculated move away from the gritty street dramas and crime films of the early 1970s that made him famous but also left him feel artistically unfulfilled.

This semi-autobiographical, dialogue-free meditation on puberty and desire was shot in the old city of Bushehr, in southern Iran, and edited by the Iranian New Wave documentarian Kamran Shirdel. The one-line story follows an orphaned boy who, every day, fetches ice for his elderly guardians. He falls for a girl, although he has only seen her hands. Showing Naderi at the peak of his purely visual storytelling, Entezar was a break from the realism of his previous films, allowing illusory images to sit next to documentary moments such as the mourning ritual for a Shia saint. Sizzling with a euphoric view of life and cinema through fixation on light and movement, and dazzling with high sensory sensitivity, this masterpiece establishes in three-quarters of an hour what other films need hours to ramble on.

Ehsan Khoshbakht

## KHAK-E SAR BÉ MOHR

Iran, 1977 Regia: Marva Nabili

■ T. int.: *The Sealed Soil*. Scen.: Marva Nabili. F.: Barbod Taheri. Mus.: Hooreh. Int.: Flora Shabaviz (Roo-Bekheir). Prod.: Marva Nabili ■ DCP: 90'. Col. Versione farsi con sottotitoli inglesi / *In Farsi with English subtitles* ■ Da: UCLA Film & Television Archive per concessione di Venera Films ■ Restaurato da UCLA Film & Television Archive con il contributo di Golden Globe Foundation, Century Arts Foundation, Farhang Foundation e Mark Amin, presso i laboratori Illuminate Hollywood, Corpus Fluxus, Audio Mechanics, Simon Daniel Sound, a partire dai negativi originali 16mm A/B, da un internegativo reversal a colori e dai negativi suono magnetici e ottici. Un ringraziamento particolare a Thomas Fauci, Marva Nabili, and Garineh Navarian / *Restored by UCLA Film & Television Archive with funding provided*



Khak-e Sar bé Mohr

by Golden Globe Foundation, Century Arts Foundation, Farhang Foundation and Mark Amin, from the 16mm original A/B negatives, color reversal internegative, magnetic track, and optical track negative. Laboratory services by Illuminate Hollywood, Corpus Fluxus, Audio Mechanics, Simon Daniel Sound. Special thanks to Thomas Fauci, Marva Nabili, and Garineh Navarian

*Khak-e Sar bé Mohr* racconta la vita repressa e ripetitiva di Roo-Bekheir, giovane donna in un villaggio povero dell'Iran sud-occidentale, e la sua resistenza al matrimonio combinato. È una critica, espressa con rigore formale e distacco emotivo, del patriarcato e della fasulla riforma agraria che fu uno dei fattori della rivoluzione del 1979.

Nabili concepì *Khak-e Sar bé Mohr* come film di diploma quando studiava a New York. Con l'aiuto del produttore e direttore della fotografia iraniano Barbod Taheri fece ritorno in patria e accettò di dirigere parte delle Antiche

fiabe persiane per la televisione pubblica iraniana in cambio di una fornitura di pellicola 16mm e di una troupe per il suo progetto cinematografico. Scrisse la sceneggiatura durante le riprese della serie, recandosi spesso al villaggio in cui aveva fatto i sopralluoghi. Il film fu infine fotografato da Taheri e interpretato dalla moglie di quest'ultimo, Flora Shabaviz. Al termine delle riprese Nabili montò il materiale negli Stati Uniti, anche se il lavoro di post-produzione (soprattutto il doppiaggio professionale) suggerisce che il sostegno dell'Iran continuò probabilmente anche dopo il suo ritorno a New York.

Nel suo utilizzo di campi lunghi, di una macchina da presa statica e di inquadrature prolungate Nabili cita come influenza principale le miniature persiane, in cui la storia è sempre raffigurata da lontano permettendo allo spettatore di interpretare liberamente i personaggi e le situazioni. Si richiama inoltre a Bertolt Brecht e a Robert

Bresson; l'influenza di quest'ultimo è evidente nella sequenza lirica e placida in cui Roo-Bekheir si spoglia sotto la pioggia, provvisoria catarsi poetica del film. Questa sobria e misurata ribellione contro il patriarcato – in quello che rimase l'unico lungometraggio di Nabili oltre a un film per la Tv realizzato per la PBS nel 1983 – spiega forse il rinnovato interesse per la sua opera nell'Iran post 'Donna, vita, libertà', anche se *Khak-e Sar bé Mohr* non è mai stato proiettato nel suo paese di produzione e un'intera generazione ha potuto vederlo soltanto su pessime videocassette.

Ehsan Khoshbakht

*Khak-e Sar bé Mohr chronicles the repetitive and repressed life of Roo-Bekheir, a young woman in a poor village in southwest Iran, and her resistance to forced marriage. It's a formally rigorous, if emotionally distanced, critique of patriarchy and the spurious reform of Iranian agricultural life that was a factor in the 1979 revolution.*

*Nabili conceived Khak-e Sar bé Mohr as her graduation film when studying in New York. With the help of Iranian producer and cinematographer Barbod Taheri, she returned to Iran and got a deal to direct part of the Ancient Persian Fables series for Iranian public television in exchange for raw 16mm film stock and a crew for her film project. She wrote the script as she was directing the series, making frequent trips to the village she had scouted for the film, and it was eventually shot by Taheri in 1976 with his wife, Flora Shabaviz, playing the main role. After completion, Nabili edited the film in the US, though the post-production work (especially the professional dubbing) indicates that support from Iran must have continued after her return to New York.*

*Using long shots, static camera, and long takes, Nabili cites the Persian miniature, in which the story is always depicted from a distance, allowing the viewer free interpretation of characters and situations, as her main influence. She also refers to Bertolt Brecht and*

*Robert Bresson, the latter's influence most evident in the lyrical and quiet sequence in which the film finds a momentary poetic release as Roo-Bekheir undresses in the rain. This measured and restrained rebellion against patriarchy – Nabili's only feature, other than a TV film made for PBS in 1983 – might explain the renewed interest in her work in post-Woman/Life/Freedom Iran, even if Khak-e Sar bé Mohr was never screened in its country of production and a generation saw it only on ghostly VHS tapes.*

*Ehsan Khoshbakht*

## LA NOUBA DES FEMMES DU MONT CHENOUA

Algeria, 1978 Regia: Assia Djebar

■ T. int.: *The Nubah of the Women of Mount Chenoua*. Scen.: Assia Djebar. F.: Ahmed Sedjane, Cherif Abboun. M.: Nicole Schlemmer, Areski Haddadi. Int.: Zohra Sahraoui, Aïcha Medeljar, Fatma Serhan, Kheira Amrane, Fatma Oudai, Khedija Lekhal, Noweir Sawsan. Prod.: Ahmed Sedjane, Cherif Abboun, Hamni Farid per Radio Télévision Algérienne ■ DCP: 115'. Col. Versione araba e francese con sottotitoli inglesi / *In Arabic and French with English subtitles* ■ Da: The Film Foundation's World Cinema Project ■ Restaurato nel 2024 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, in collaborazione con EPTV e Cinémathèque Algérienne, con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation. Un ringraziamento speciale ad Ahmed Bejaoui. Restaurato in 4K a partire da una copia 16mm che si ritiene essere l'unica superstite del film. Il grading è stato finalizzato con l'aiuto di Ahmed Bejaoui / *Restored in 2024 by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with EPTV and the Cinémathèque Algérienne. Restoration funded by the Hobson / Lucas Family Foundation. Special thanks to Ahmed Bejaoui. Restored in 4K from*

*a 16mm which is believed to be the only surviving print of this film. Colour grading was finalised with the help of Ahmed Bejaoui*

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.

Quando decise di esprimersi con una macchina da presa, Assia Djebar non scriveva romanzi da dieci anni. La conobbi alla cineteca d'Algeri, da lei frequentata assiduamente. Mi aveva confessato di ammirare soprattutto due registi-autori: Ingmar Bergman e Pier Paolo Pasolini. Nel 1976, dopo aver bussato invano ad altre porte, Assia Djebar si presentò alla RTA (radio-televisione algerina) per proporre la sceneggiatura di un film che intendeva girare in prima persona. All'epoca ero responsabile del reparto produzione.

In *La Nouba* l'occhio delle donne inventa uno spazio cinematografico, assimilando la visione monoculare dell'obiettivo della macchina da presa allo sguardo del solo occhio lasciato scoperto dal velo tradizionale (*haik*) che portavano le nostre madri. Molti pensano che *La Nouba des femmes du Mont Chenoua* sia, insieme a *Nabla*, il film più ricco di idee cinematografiche che il cinema algerino abbia mai prodotto. La regista interroga le donne sulla loro guerra di liberazione attraverso una sottile mescolanza di documenti d'archivio e di riproduzione dell'oralità femminile. Con i suoi cinque movimenti il film si struttura come una nuba, la suite che costituisce la base della musica colta arabo-andalusa. Assia Djebar era molto interessata alle ricerche svolte nel 1913 da Béla Bartók sulla musica popolare algerina. Avrebbe voluto girare un secondo film, "ma molto presto sorsero difficoltà. *La Nouba* fu complessivamente accolta male. La stampa ironizzò sul mio



La Noubas des femmes du Mont Chenoua

‘femminismo’ nel film, contrario al realismo socialista propugnato all’epoca”. Poco tempo dopo mostrai il film a Carlo Lizzani, appena nominato direttore della Mostra del Cinema di Venezia, che lo selezionò per il concorso ufficiale. Andammo insieme al festival i primi giorni di settembre del 1979 e, di fronte a un pubblico italiano entusiasta, il film vinse il premio della critica, l’unico assegnato quell’anno dai giornalisti. Il giorno dopo la proiezione Assia Djebar mi scrisse: “Devo ammettere che questo riconoscimento che non mi aspettavo mi ha scaldato il cuore. Soprattutto dopo questo lungo anno di ‘contestazione’ algerina riguardo al film. Lo sento come un risarcimento dopo quello che è successo al Festival di Cartagine. Ce lo siamo meritato”.

Ahmed Bejaoui

*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.*

*When she decided to express herself behind the camera, Assia Djebar had not written a novel in ten years... I met Assia Djebar at the cinémathèque in Algiers, where she was a regular presence. She had confessed to me her particular admiration for two filmmaker-auteurs: Ingmar Bergman and Pier Paolo Pasolini. In 1976, after knocking on several doors that remained closed, Assia Djebar arrived at the RTA (Algerian Radio-Télévision) to propose a scenario that she wanted to film herself. I was the director of the production department at the time.*

*In La Noubas, the female eye creates a cinematographic space, bringing the monocular vision of the camera lens closer to the single-eyed gaze behind the Haik, the traditional veil worn by our mothers. Many believe that La Noubas des femmes du Mont Chenoua (along with Nahla) is the most compelling film of cinematographic ideas that Algerian cinema has ever produced. The director explores the women and their war for independence through a subtle blend of archival documents and audiovisual recreations of women’s oral stories. With its five movements, the work is constructed like a Noubas, a reference to the elaborate structure of the Arab-Andalusian musical genre. Intrigued by Béla Bartók’s research on popular Algerian music in 1913, Assia Djebar would have liked to have made a second feature, but explained, “I very quickly ran into diffi-*



Fogo, l'île de feu

*culties. Generally speaking, La Noubra was poorly received. The press ridiculed my 'feminist' images, which ran counter to the socialist realism favoured at the time." Shortly afterwards, I showed the film to Carlo Lizzani, the newly appointed director of the Venice Film Festival, who selected it for the official competition. We attended the festival together in early September 1979. In front of an enthralled Italian audience, the film won the FIPRESCI prize, the only one given that year by the journalists. The day following the screening, Assia Djebar wrote me: "I must admit that this distinction, which I had not expected, warmed my heart. Especially after this long year of Algerian 'protests' over the film, it seems like a vindication of Carthage. We certainly deserved it."*

Ahmed Bejaoui

## **Festa - Una trilogia di Sarah Maldoror** **Festa - A Trilogy by Sarah Maldoror**

### **FOGO, L'ÎLE DE FEU**

Francia-Capo Verde, 1979

Regia: Sarah Maldoror

■ Scen.: Sarah Maldoror. F.: Suzanne Lipinska. M.: Salvatore Burgo. Mus.: José Pereira Cardozo. Prod.: Sarah Maldoror  
■ DCP. D.: 33'. Col. Versione francese e portoghese con sottotitoli inglesi / *In French and Portuguese with English subtitles*

## **CAP-VERT, UN CARNAVAL DANS LE SAHEL**

Francia-Capo Verde, 1979

Regia: Sarah Maldoror

■ T. alt.: *Carnaval à São Vicente*. T. int.: *Carnival in the Sahel* ■ Scen.: Sarah Maldoror. F.: Pierre Bouchacourt. M.: Salvatore Burgo. Prod.: Sarah Maldoror  
■ DCP. D.: 28'. Col. Versione francese e portoghese con sottotitoli inglesi / *In French and Portuguese with English subtitles*

## **À BISSAU, LE CARNAVAL**

Guinea-Bissau, 1980

Regia: Sarah Maldoror

■ T. alt.: *Carnaval en Guinée Bissau*. T. int.: *Carnival in Bissau*. F.: Jean-Michel Humeau, Sana Na N'hada, Florentino Gomes. M.: Stéphanie Moore, Catherine Adda, Sylvie Blanc. Prod.: Sarah Maldoror per INCA - Instituto Nacional de Cinema e Audiovisual, Guinée-Bissau ■ DCP. D.: 30'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / *In French with English subtitles*  
■ Da: CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée ■ Restaurati in 4K nel 2024 dal CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée a partire dal negativo originale camera e dalla banda magnetica 16mm / *Restored in 4K in 2024 by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée, using the original 16mm camera negative and magnetic track*

Dopo aver filmato le lotte per l'indipendenza dell'Angola con *Monan-gambé* (1968) e *Sambizanga* (1972) e della Guinea-Bissau con *Des fusils pour Banta* (1971), Sarah Maldoror si reca nelle isole di Capo Verde (1979) e in Guinea-Bissau (1980) per filmare i primi anni di indipendenza.

In seguito al successo internazionale di *Sambizanga*, il primo film a far conoscere le lotte delle ex colonie portoghesi, all'indomani dell'indipendenza le autorità di Capo Verde e della Guinea-Bissau chiedono a Sarah Maldoror di realizzare un film.

Girando in occasione delle festività del carnevale e del 1° maggio, la regista si richiama al messaggio dell'amico e leader Amílcar Cabral - fondatore del Partito Africano per l'Indipendenza della Guinea e di Capo Verde - per il quale la cultura è espressione della storia, fondamento della liberazione e strumento di resistenza contro il dominio coloniale.

Girati prima del colpo di stato in Guinea-Bissau (novembre 1980) che pone fine al PAIGC (il Partito Africano per l'Indipendenza della Guinea e di Capo Verde), i film restano le ultime testimonianze dell'unione tra i due paesi.

Durante le cerimonie del 1° maggio, filmate in *Fogo, l'île de feu*, si assiste al discorso del primo ministro



Cap-Vert, un carnaval dans le Sahel

di Capo Verde circondato dai leader della Guinea-Bissau, riuniti per celebrare Amílcar Cabral. Il commento di François Maspero ricorda la dimensione storica dell'arcipelago: da scalo per il commercio di schiavi a punto di sosta per i marinai che navigavano lungo quelle rotte, è oggi divenuta un'isola resa deserta dalla siccità, ma la cui popolazione organizza ogni anno un'insolita sfilata che unisce conquista e leggenda in una festa di luce.

Con *Cap-Vert, un carnaval dans le Sahel* e *À Bissau, le carnaval* Sarah Maldoror filma i preparativi della sfilata, la minuziosa fabbricazione delle maschere, la creatività dei costumi, indugia sui gesti e sui volti per rivelare l'immaginario rappresentato che è l'orgoglio di un intero popolo.

In questi tre film Sarah Maldoror intreccia cultura, tradizioni e politica, tra documentario e poesia, con esiti singolari.

Mia sorella Henda e io abbiamo voluto restaurare questi tre film per presentarli insieme, nello stesso programma, come espressione della cultura che si fa forza liberatrice e come illustrazione del cinema poetico di nostra madre Sarah Maldoror.

Annouchka de Andrade

*After having filmed the struggle for independence in Angola (Monangambé, 1968; Sambizanga, 1972) and Guinea-Bissau (Des fusils pour Banta, 1971), Sarah Maldoror travelled to the Cape Verde Islands in 1979 and Guinea-Bissau in 1980 to film the first years of their independence.*

*Given the international acclaim of Sambizanga, the first film to raise awareness of the ordeals endured by the former Portuguese colonies, the leaders of Cape Verde and Guinea-Bissau soon called upon Maldoror to direct a film to document the countries' newfound independence.*

*On the occasion of the Carnival and May Day festivities, the filmmaker reaffirms the convictions of her friend and leader Amílcar Cabral – founder of the African Party for the Independence of Guinea and Cape Verde (PAIGC) – for whom culture is an expression of history, the foundation of liberation and a means of countering colonial domination.*

*Shot prior to the coup d'état of November 1980 in Guinea-Bissau – bringing an end to the PAIGC – these films*



remain the last testimonials of the union of the two countries.

*During the May Day celebrations depicted in Fogo, l'île de feu, we attend the speech given by the Prime Minister of Cape Verde surrounded by Guinean-Bissé leaders, who have gathered to celebrate Amílcar Cabral. François Maspero's commentary reminds us of the historical significance of the archipelago – from a trading post for the Portuguese to a safe haven for sailors crossing the headlands. He points out that today, although Fogo has become an island deserted by drought, its population organises a unique festival every year, combining conquest and legends in a spectacle of light.*

*In Cap-Vert, un carnaval dans le Sahel and À Bissau, le carnaval, Maldoror films the preparatory stages for the procession – from its meticulous mask-making to its inventive costumes – and her camera lingers on gestures and faces to reveal the display of the imaginary, a source of pride for an entire people.*

*In this trio of shorts, Sarah Maldoror interweaves culture, tradition and politics, somewhere between documentary and poetry, culminating in a singular result.*

*My sister Henda and I were committed to restoring these three films to be able to present them together in a single programme as an expression of the emancipating force of culture, and as an illustration of the poetic cinema of our mother, Sarah Maldoror.*

*Annouchka de Andrade*

## BONA

Filippine, 1980 Regia: Lino Brocka

■ Scen.: Cenen Ramones. F.: Conrado Baltazar. M.: Augusto Salvador. Scgf.: Joey Luna. Mus.: Max Jocson. Int.: Nora Aunor (Bona), Philip Salvador (Gardo), Rustica Carpio (padre di Bona), Venchito Galvez (madre di Bona), Spanky Manikan (fratello di Bona), Marissa Delgado (Katrina), Nanding Josef (Nilo). Prod.: Nora Villamayor ■ DCP. D.: 86' Col.

Versione tagalog con sottotitoli inglesi /  
In Tagalog with English subtitles

■ Da: Carlotta Films

Studentessa della piccola borghesia filippina, Bona si invaghisce di Gardo, attore di B-movies narcisista e donnaiolo. La violenza che si abbatte sulla ragazza, quando suo padre scopre che i due hanno trascorso la notte insieme, spinge Bona ad abbandonare la famiglia per trasferirsi da Gardo. Completamente soggiogata dall'uomo, finirà per fargli da serva, e da madre. Il melodramma monta fino all'epilogo cartatico.

“Affermare che Lino Brocka abbia influenzato il nostro cinema non è esatto. Lino Brocka è parte del nostro DNA, della nostra psiche nazionale”, ha affermato Lav Diaz, una delle icone del cinema filippino contemporaneo. Giunto all'attenzione internazionale grazie a Pierre Rissient a metà degli anni Settanta, il cinema di Brocka si impose con forza dirompente dalla sua prima partecipazione alla Quinzaine des Réalistes nel 1978. Maestro del melodramma neorealista, con un naturale istinto verso la sperimentazione, il suo lascito è uno straordinario esempio di cinema popolare che diventa feroce critica politica. Bona non fa eccezione: “Rimisi mano alla sceneggiatura. Non mi interessava fare un altro *Adèle H.*, la mia storia va al di là dell'ossessione amorosa”, dichiarò Brocka.

È piuttosto la sottomissione femminile nella società patriarcale filippina a essere al centro dell'opera, così come lo sono l'alienazione e la violenza di un sistema in cui la repressione è la modalità dominante. La ‘discesa agli inferi’ di Bona – che ancora una volta si consuma negli slum, tra le baracche fatiscenti, le fogne a cielo aperto e i falò di spazzatura – ricorda quella di altre due potenti figure femminili ritratte da Brocka, quella di Ligaya Paraiso (in *Manila negli artigli della luce*, 1974) e di Insiang (protagonista dell'omonimo film del 1976), entram-

be magistralmente interpretate da Hilda Koronel. Anche loro sono figlie di una sottomissione istituzionalizzata, allegorie della dittatura di Marcos e delle leggi marziali che strangolarono le Filippine e contro cui Brocka si mobilitò con ogni suo mezzo, pagandone le conseguenze sulla sua pelle.

Cecilia Cenciarelli

*A student from the Filipino middle class, Bona becomes infatuated with Gardo, a narcissistic, womanising B-movie actor. Her father's violence towards her after discovering that the two spent the night together prompts Bona to abandon her family and move in with Gardo. Completely subjugated by the man, she ends up serving as his servant and mother. The melodrama mounts to a cathartic denouement.*

*“To claim that Lino Brocka has influenced our cinema is not accurate. Lino Brocka is part of our DNA, part of our national psyche,” said Lav Diaz, one of the icons of contemporary Filipino cinema. Coming to international attention thanks to Pierre Rissient in the mid-1970s, Brocka's cinema has imposed itself with disruptive force since his first appearance at Cannes' Directors' Fortnight in 1978.*

*Brocka is a master of neorealist melodrama with a natural instinct toward experimentation, and his legacy is an extraordinary example of popular cinema that has become fierce political criticism. Bona is no exception: “I revised the screenplay. I was not interested in making another *Adèle H.*, my story goes well beyond amour fou,” Brocka said. Rather, the film looks at women's subjugation in patriarchal Philippine society, as well as the alienation and violence of a system in which repression is the dominant mode. Bona's “descent into the underworld” – which takes place in the slums, amid dilapidated shacks, open sewers and garbage bonfires – is reminiscent of that of two other powerful female figures portrayed by Brocka, that of Ligaya Paraiso (in *Manila in the Claws of Light*, 1974) and Insiang (from the*





Māyā Miriga

*1976 film of the same name), both masterfully played by Hilda Koronel. They, too, are daughters of institutionalised subjugation, allegories of the Marcos dictatorship and the martial laws that strangled the Philippines and against which Brocka mobilised with all his might, paying direct consequences.*

*Cecilia Cenciarelli*

## MĀYĀ MIRIGA

India, 1984 Regia: Nirad Mohapatra

■ T. int.: *The Mirage*. Sog.: Nirad Mohapatra, Bibhuti Patnaik. Scen.: Nirad Mohapatra. F.: Rajgopal Mishra. M.: Bibekananda Satpathy. Mus.: Bhaskar

Chandavarkar. Int.: Bansidhar Satpathy (Raj Kishore), Manimala (la moglie di Raj), Binod Mishra (Tuku), Manaswini Mangaraj (Prabha), Sampad Mohapatra (Tutu). Prod.: Lotus Film International ■ DCP.

D.: 114'. Col. Versione odia con sottotitoli inglesi / In Odia with English subtitles

■ Da: Film Heritage Foundation

■ Restaurato da Film Heritage Foundation presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con la famiglia del regista. Scansione presso Prasad Corporation. Restauro digitale presso Digital Film Restore Pvt. Ltd. Restaurato a partire dal negativo camera originale 16mm conservato presso Film Heritage Foundation e da una copia 35mm conservata presso NFDC - National Film Archive of India / Restored by Film

*Heritage Foundation at L'Immagine Ritrovata laboratory in association with the family of the director. Digital restoration by Digital Film Restore Pvt. Ltd. Scanning by Prasad Corporation Pvt. Ltd. Restored from the 16mm original camera negative preserved at Film Heritage Foundation and a 35mm print preserved at the NFDC - National Film Archive of India*

Il restauro di *Māyā Miriga* ci ha dato un'immensa soddisfazione, poiché abbiamo letteralmente resuscitato il film dopo il ritrovamento del negativo, abbandonato in pessime condizioni in un magazzino. Con il suo sguardo placido, accompagnato dall'inquietante colonna sonora composta da Bhaskar

Chandavarkar e dalle interpretazioni straordinariamente misurate del cast formato da attori non professionisti, questo film complesso che racconta la toccante storia della disintegrazione di una famiglia allargata della classe media di una città di provincia è ancora attuale nell'India di oggi, quattro decenni dopo la sua realizzazione.

“Io faccio parte di questa realtà, di questa famiglia allargata della classe media di provincia, e sono stato affascinato dai suoi sogni e dai suoi incubi angosciosi”, scrisse il regista Nirad Mohapatra. “Ci vedo tanto affetto, solidarietà, condivisione di esperienze e senso di responsabilità. Ma vedo anche le scelte difficili dei figli sposati, l'amarezza delle nuore chiuse in casa, il loro bisogno di libertà non solo economica, il disadattamento nei matrimoni e soprattutto l'egoismo che può danneggiare la fibra stessa della famiglia”.

*Māyā Miriga* è stato definito il film più celebrato del cinema di Orissa, che all'epoca valse il riconoscimento nazionale e internazionale a una cinematografia regionale poco conosciuta. Tuttavia, da allora sia il film che il suo regista sono scomparsi dal panorama dei lungometraggi indiani. Per la nota critica cinematografica Maithili Rao, la scomparsa di Nirad Mohapatra dalla scena cinematografica dopo un “primo film squisitamente elegiaco, immensamente toccante” è una delle più grandi domande senza risposta del cinema indiano.

Avendo al nostro attivo tre restauri di prim'ordine di tesori nascosti del cinema regionale indiano – i due film Malayam di Aravindan Govindan *Kummatty* e *Thamp* e il film Manipuri di Aribam Syam Sharma *Ishanou*, abbiamo ritenuto che *Māyā Miriga* fosse una scelta quasi obbligata – non solo per la sua bellezza e perché rischiava di scomparire per sempre, ma anche perché era un film molto importante del cinema di Orissa, e il suo restauro sarebbe servito a riportare alla ribalta quel patrimonio cinematografico.

Shivendra Singh Dungarpur

*Restoring Māyā Miriga has given us immense satisfaction. We literally raised the film from the grave, having found the negative in a very poor condition abandoned in a warehouse. Through its unhurried gaze set to the haunting soundtrack composed by Bhaskar Chandavarkar and remarkably subtle performances by the non-professional cast, this many-layered film, which tells the moving story of the disintegration of an extended middle-class family in a quiet town still has resonance in the India of today four decades since the film was made.*

*“I belong there, to the small-town extended middle-class family and have been fascinated by its dreams and agonising nightmares,” wrote director Nirad Mohapatra. “In it, I see a lot of warmth, fellow-feeling, sharing of experiences and a sense of responsibility. But I also see the tight-rope walking of the married sons, the bitterness of its locked-up daughters-in-law, their need for freedom, economic or otherwise, the maladjustment in marriages and above all, selfishness that can damage its very fibre.”*

*Māyā Miriga has been referred to as the most feted film in the history of Odia cinema, which propelled a lesser known regional cinema into national and international recognition at the time it was made. However, since that time both the film and the filmmaker faded away from the landscape of feature films in India. Noted film critic Maithili Rao termed the vanishing of Nirad Mohapatra from the movie-making scene after such an “exquisitely elegiac, immensely moving first film” as one of Indian cinema’s greater unanswered questions.*

*Having three world-class restorations to our credit of hidden gems of India’s regional cinema – Aravindan Govindan’s two Malayalam films Kummatty and Thamp and Aribam Syam Sharma’s Manipuri film Ishanou – we felt that Māyā Miriga was almost an obvious choice for our next project. This is not just for its beauty and the fact that it was in danger of vanishing, but also because it was a very important film from Od-*

*isha, whose restoration would serve to bring Odia film heritage back into the limelight.*

Shivendra Singh Dungarpur

## TASIO

Spagna, 1984

Regia: Montxo Armendáriz

■ Scen.: Montxo Armendáriz. F.: José Luis Alcaine. M.: Pablo González del Amo. Scgf.: Julio Esteban. Mus.: Ángel Illarramendi. Int.: Patxi Bisquert (Tasio adulto), Amaia Lasa (Paulina), Nacho Martínez (fratello di Tasio), José María Asín (amico di Tasio), Enrique Goicoechea (padre di Tasio), Elena Uriz (madre di Tasio), Miguel Ángel Rellán (il prete), Francisco Hernández (caporale della guardia civile). Prod.: Elías Querejeta P.C. ■ DCP. D.: 96'. Col. Versione spagnola con sottotitoli inglesi e italiani / In Spanish with English and Italian subtitles ■ Da: Mercury Films ■ Restaurato in 4K da Filmoteca Vasca con il sostegno del Governo basco presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi originali. Grading supervisionato da Montxo Armendáriz / Restored in 4K by Filmoteca Vasca with funding provided by Basque Government at L'Immagine Ritrovata laboratory from the original negatives. Color grading supervised by Montxo Armendáriz

Nel 1981 ho realizzato un documentario intitolato *Carboneros de Navarra*, che raccontava la vita e le abitudini degli ultimi carbonai nella regione della Navarra. Tra questi c'era Anastasio Ochoa, affettuosamente conosciuto come Tasio. Viveva a Zúñiga, un piccolo villaggio nella regione di Estella, ma la sua vera casa era sempre stata in montagna. Appena l'ho conosciuto, mi ha colpito il suo modo di intendere e affrontare la vita. Diceva: “la montagna ti dà tutto ciò che ti serve per vivere” e che lavorare per gli altri non era uno stile di vita naturale. La sua semplicità, la sua umanità, il suo equilibrio interiore, oltre che con



Tasio

la natura, mi hanno profondamente colpito e ho sentito che valeva la pena portare la sua vita sullo schermo. [...]

Dopo aver girato il documentario, andavo con lui sulle montagne, dove lavorava la legna e il carbone, cacciava di frodo e pescava. Durante questi lunghi incontri, mi ha raccontato aneddoti sulla sua vita, che registravo su cassetta. È così che ho conosciuto e ammirato questa persona; un uomo sempre fedele ai suoi principi e che non ha mai accettato le norme sociali. In tutto ciò che diceva e faceva, era un omaggio all'amore e alla libertà della natura. [...] Abbiamo girato *Tasio* in Navarra, in una dozzina di villaggi sparsi nelle valli di Améscoa e Lana e nelle montagne della Sierra de Urbasa. Per tutta la durata delle riprese, la gente del posto ci ha dimostrato la sua generosità, partecipando come compare o prestandoci costumi d'epoca e

oggetti di scena che abbiamo utilizzato nel film. [...] Prima come persona e poi come film, *Tasio* ha segnato una svolta nella mia vita. Fino a quel momento, ero stato professore di elettronica al Politecnico. Avevo sempre desiderato fare del cinema, ma la situazione economica della mia famiglia non me lo permetteva. L'incontro con Tasio mi ha aperto le porte di un mestiere, il cinema, che sognavo da sempre.

Montxo Armendáriz

*In 1981, I made a documentary called Carboneros de Navarra, about the lives and customs of the last remaining people still making charcoal in various regions of Navarre. One of these coal burners was Anastasio Ochoa, affectionately known as Tasio. He lived in Zúñiga, a small village in the Estella region, but his real home had always been in the mountains. As soon as I met*

*him, I was struck by the way he understood and dealt with life. He used to say that "the mountain gives you everything you need to live" and that working for others was not a natural way of life. His simplicity and his inner balance with his humanity, as well as with nature, deeply appealed to me and I felt his life was worth bringing to the screen...*

*After shooting the documentary, I would go with him to the mountains, where he made charcoal, poached and fished. During these long encounters, he would tell me anecdotes about his life, which I would record on a small cassette. This is how I came to know and admire this person; a man who was always true to his principles, who never accepted social norms and who, in everything he said and did, was a tribute to love and the freedom of nature... We shot Tasio in Navarra, in a dozen villages scattered across the valleys of Améscoa and Lana, and in the Sierra de*

*Urbasa mountains. Throughout filming, we benefited from the generosity of the local people, who participated as extras and also lent us period costumes and props that we used in the film... First as a person and then as a film, Tasio marked a turning point in my life. Up until then, I had been a professor of electronics at polytechnics. I'd always wanted to make films, but my family's financial situation didn't allow it. Meeting Tasio prompted me to fictionalise his story and opened the doors to cinema, something I had always dreamed of.*

Montxo Armendáriz

## CAMP DE THIAROYE

Senegal-Algeria-Tunisia, 1988

Regia: Ousmane Sembène,  
Thierno Faty Sow

■ T. it.: *Campo Thiaroye*. Scen.: Ousmane Sembène, Thierno Faty Sow. F: Ismail Lakhdar Hamina. M.: Kahena Attia. Mus.: Ismaila Lo. Int.: Ibrahim Sane (sergente capo Diatta), Jean-Daniel Simon (capitano Raymond), Marthe Mercadier (la proprietaria del 'Coq hardi'), Sidiki Bakaba (Sijirri Bakara), Pays Ismaël Lô (il soldato che suona l'armonica), Casimir Zoba (un soldato congolese). Prod.: Enaproc, Films Domireew, Films Kajoor, Satpec, Société Nouvelle Pathé Cinéma ■ DCP. D.: 147'. Col. Versione wolof e francese con sottotitoli inglesi / *In Wolof and French with English subtitles* ■ Da: The Film Foundation's World Cinema Project ■ Restaurato in 4K nel 2024 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, in collaborazione con il Ministero della Cultura tunisino e il Ministero della Cultura e della Comunicazione senegalese, con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation. Un ringraziamento speciale a Mohammed Challouf. Restaurato a partire dai negativi originali conservati presso il Ministero della Cultura tunisino / *Restored in 2024 by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with the Tunisian Ministry*

*of Culture and the Senegalese Ministry of Culture and Communication. Special thanks to Mohammed Challouf. Restored in 4K from the original negatives preserved by the Tunisian Ministry of Culture*

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.

Molti film africani sono stati finanziati con fondi francesi, ma *Camp de Thiaroye* fa parte di una serie di titoli che i finanziatori e i produttori francesi hanno fatto di tutto per ostacolare. Per loro questi film erano sovversivi perché denunciavano la barbarie del colonialismo. Un Occidente che continuava a sbandierare la propria rivendicazione dei diritti dell'uomo non era in grado di tollerare film sul suo passato criminale. Ricordo al proposito che anche l'Italia postfascista e democratica ha censurato il grande film *Il leone del deserto* che denunciava i crimini dell'esercito del regime fascista in Libia. Il capolavoro del siriano Mustafa Akkad, prodotto dalla Libia, è stato distribuito in tutto il mondo ma vietato al pubblico italiano, che avrebbe dovuto essere il primo interessato. Ricordiamo anche che i produttori del Nord si sono rifiutati di finanziare *Amok*, un film contro l'apartheid girato dal marocchino Souheil Ben-Barka con un cast di attori straordinari, tra cui Miriam Makeba e Doua Seck. Il film ha potuto esistere solo grazie a una coproduzione interamente del Sud tra Marocco, Senegal e Guinea. Quando ha avuto successo nei festival mondiali, all'apice della lotta contro l'apartheid dell'African National Congress, un distributore svizzero razzista ne ha acquistato a caro prezzo i diritti di distribuzione esclusivi per tutto l'occidente, non per distribuirlo ma per bloccarlo completamente durante i dieci anni di durata del contratto.

*Camp de Thiaroye* di Sembène Ousmane e Thierno Faty Sow vede la luce grazie alla collaborazione di tre paesi del Sud, il Senegal, la Tunisia e l'Algeria, e a una troupe panafricana. La post-produzione è stata eseguita alla SATPEC (Société anonyme tunisienne de production et d'expansion cinématographique) in Tunisia. Terminato il film, nel 1988 il festival di Cannes lo rifiuta. Nel settembre dello stesso anno viene ammesso alla selezione ufficiale della Mostra di Venezia e riceve il premio speciale della giuria.

Questo importante film panafricano sul dovere della memoria rende giustizia ai cosiddetti *tirailleur* senegalesi, in gran parte arruolati a forza nell'esercito francese per combattere contro i nazisti. Dopo grandi sacrifici e migliaia di morti per difendere la Francia, i *tirailleur* sopravvissuti sono stati umiliati e maltrattati dall'esercito francese, che invece di premiarli li ha bombardati e massacrati quando hanno rivendicato il loro diritto alla restante quota di indennità dopo il congedo.

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.*

*Many African films have received the support of French funding, but Camp de Thiaroye is one of a series of films whose very existence French funders and producers did everything in their power to prevent. They argued that such films were highly subversive since they denounced the barbarity of colonisation. A Western world that continues to brandish its claim to human rights was incapable of tolerating films about its criminal past. I recall that post-fascist and democratic Italy also censored the remarkable movie The Lion of the Desert, a condemnation of the crimes committed by soldiers of the fascist regime in Libya. This masterpiece by Syri-*



Camp de Thiaroye

an Mustapha Akkad, produced by Libya, was distributed worldwide, but ironically, it was banned for Italian audiences, the very people allegedly concerned. It should also be pointed out that producers of the North refused to finance *Amok*, an anti-apartheid work directed by Moroccan filmmaker Souheil Ben Barka, featuring a cast of extraordinary actors including Miriam Makeba and Douda Seck. The film was only made possible by all-South funding from Morocco, Senegal and Guinea. When it became a hit at festivals around the world at the height of the African National Congress's anti-apartheid movement, a racist Swiss distributor purchased the exclusive distribution rights for the whole of the West at a high price – not so that he could distribute it, but simply to ensure it would be fully blocked for the ten years of its contract.

The film *Camp de Thiaroye* by Sembène Ousmane and Thierno Faty Sow was made thanks to the collaboration of three countries of the South: Senegal, Tunisia and Algeria, with a pan-African team of technical and artistic directors. Post-production was carried out at the SATPEC in Tunisia. When the film was finished, Cannes 1988 rejected it. However, in September of the same year, it was screened as an official selection at the Venice Film Festival, where it won the Special Jury Prize.

This crucial pan-African film about the importance of remembrance does justice to those known as the Senegalese tirailleurs, the majority of whom were drafted into the French army against their will to fight the Nazis. After making substantial sacrifices and suffering thousands of casualties to defend France,

the tirailleurs who had survived the war were nonetheless humiliated and mistreated by the French army. Instead of rewarding them, the French forces bombarded and massacred these soldiers when they demanded their right to the end-of-enlistment recompense.

Mohamed Challouf

## NUJUM AN-NAHAR

Siria, 1988 Regia: Ossama Mohammed

■ T. int.: *Stars in Broad Daylight*. Scen.: Ossama Mohammed. F.: Abdulkader Sharbaji. M.: Antoinette Azarieh. Scgf.: Rida Hus-hos. Int.: Abdellatif Abdul Hamid (Khalil), Zuhair Abdulkarim (Kasser), Sabah As-Salem (Sana), Saad Eddin Baqdoones (il nonno), Fuad



Nujum An-Nahar

Ghazi (Fuad), Muhsen Ghazi (amico di Kasser), Radwan Jamoos (Abbas), Zuhair Ramadan (Towfiq), Maha Saleh (la moglie di Khalil). Prod.: National Film Organization ■ Da: The Film Foundation's World Cinema Project ■ DCP. D.: 105'. Col. Versione araba con sottotitoli inglesi / *In Arabic with English subtitles* ■ Restaurato in 4K nel 2024 da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, in collaborazione con Ossama Mohammed, con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation. Il restauro ha utilizzato il miglior elemento sopravvissuto al di fuori della Siria, una copia positiva 35mm acquisita negli anni Novanta da un'emittente tedesca. Grading validato da Ossama Mohammed / *Restored in 4K in 2024 by The Film Foundation's World Cinema Project*

*and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory, in collaboration with Ossama Mohammed, with funding provided by Hobson/Lucas Family Foundation. The restoration used the best surviving element outside Syria, a 35mm positive print acquired by a German television network in the 1990s. Grading validated by Ossama Mohammed*

Esordio del maestro siriano Ossama Mohammed, *Nujum An-Nahar* segue l'inesorabile dissoluzione della famiglia Ghazi alla vigilia di due matrimoni in un villaggio rurale della regione costiera alawita, a nord-ovest di Damasco. Il microcosmo familiare, dominato da un dispotico fratello maggiore (non a caso un quasi-sosia di Assad), è una graffiante allegoria del regime baathista. Sarcastico e anticonvenzionale, *Nujum*

*An-Nahar* è un'opera visivamente potente in cui ogni inquadratura mostra uno straordinario talento: "Contrariamente ai miei timori, la National Film Organization non impose modifiche alla sceneggiatura. Come gli altri registi della mia generazione ero abituato a utilizzare le parole come dei nascondigli, sapevamo che potevamo contare solo sulle immagini".

Mostrato un'unica volta a Damasco nel 1988 davanti a un pubblico di artisti e intellettuali, *Nujum An-Nahar* fu immediatamente bandito in Siria. Desideroso di mostrarsi progressivo e aperto agli occhi dell'Europa, il governo concesse tuttavia la partecipazione alla *Quinzaine des Réalisateurs* di Cannes e ai festival di Valladolid e Rabat, a seguito dei quali ebbe una discreta distribuzione europea. Dalle insur-

rezioni del 9 maggio 2011 Ossama è esule in Francia, dove si trovava per un incontro con Costa-Gavras: “Le Monde’ aveva ripreso le mie dichiarazioni di condanna contro il regime e il testo firmato da novantanove artisti siriani in cui chiedevamo la fine dei rastrellamenti. Quella sera un intellettuale, un amico di cui mi fidavo molto, mi ha intimato di non tornare in Siria”.

Da un anno a questa parte, nell’ostinato tentativo di ritrovare il suo film, ho avuto il privilegio di parlare spesso e a lungo con Ossama: “La dittatura è una questione esistenziale, ci riguarda in quanto esseri umani – mi ha detto nel corso della nostra ultima videochiamata – io credo profondamente nella mia umanità e nell’umanità degli artisti. Libertà vuol dire prima di tutto immaginazione, non esiste cinema senza immaginazione, neanche quello realista. La dittatura è la colonizzazione della nostra immaginazione e della nostra umanità”.

Un sincero ringraziamento a Rasha Salti, Jean-Michel Frodon, Yuri Aguilar, Inma Trull Ortiz, Markus Ruff e Irit Neidhardt.

Cecilia Cenciarelli

*Syrian master Ossama Mohammed’s debut Nujum An-Nahar follows the inexorable dissolution of the Ghazi family on the eve of two marriages in a rural village in the Alawite coastal region, northwest of Damascus. The family microcosm, dominated by a despotic older brother (not coincidentally a quasi-sibling of Assad), is a biting allegory of the Baathist regime. Sarcastic and unconventional, Nujum An-Nahar is visually powerful, displaying in every shot Mohammed’s extraordinary talent: “Contrary to my fears, the National Film Organization did not impose any change to the script. Like other filmmakers of my generation, I quickly learnt to use words as hiding places; we knew we could rely only on images.”*

*Shown only once in Damascus in 1988 before an audience of artists and intellectuals, Nujum An-Nahar was*

*immediately banned in Syria. However, eager to show itself as progressive and open in the eyes of Europe, the government allowed it to participate in Cannes’ Directors’ Fortnight and the Valladolid and Rabat festivals, following which it enjoyed a decent European distribution. Since the uprisings of 9 May 2011, Ossama has been an exile in France, where fled for a masterclass with Costa-Gavras: “Le Monde had taken up my statements and the text signed by 99 Syrian artists bluntly condemning the regime. That night, an intellectual, a friend I trusted very much, informed me I was in great danger and I was not to ever return to Syria.”*

*For the past year, in a stubborn attempt to find any film element pertaining to Nujum An-Nahar I’ve had the privilege of speaking often and at length with Ossama: “Dictatorship is an existential issue, it affects us as human beings,” he told me during our last video call. “I believe deeply in my humanity and in the humanity of artists. Freedom means first of all imagination, there is no cinema without imagination, not even realist cinema. Dictatorship is the colonisation of our imagination and our humanity.”*

*With sincere thanks to Rasha Salti, Jean-Michel Frodon, Yuri Aguilar, Inma Trull Ortiz, Markus Ruff, and Irit Neidhardt.*

Cecilia Cenciarelli

## AL-LEIL

Siria, 1992 Regia: Mohammad Malas

■ T. int.: *The Night*. Scen.: Mohammad Malas, Ossama Mohammed. F.: Youssef Ben Youssef. M.: Kais Al-Zubeidi. Mus.: Vahe Demergian. Int.: Sabah Jazairy (Allah), Fares al-Helou (il ragazzo), Rafik Sbei’l, Riad Chahrour (madre di Wissal), Omar Malas (il figlio), Maher Sleibi (moglie di Awad), Hazar Awad, Raja Kotrach (Awad), Abdullah Dawle. Prod.: National Film Organization ■ 35mm. D.: 115’. Col. Versione araba con sottotitoli

inglesi / In Arabic with English subtitles

■ Da: Trigon Film

L’evocazione della tragedia palestinese permea la trama di *al-Leil*, e questo non solo a fini drammatici, ma anche per sfidare e sovvertire la sua appropriazione nei discorsi ufficiali del regime. Il protagonista del film di Malas è un giovane che cerca di recuperare la memoria e la biografia perduta di suo padre, che si era unito volontariamente alle file dei ribelli – come centinaia di contadini della regione – nella Grande Rivolta del 1936 in Palestina. Nelle umiliazioni vissute dal ragazzo nella sua vita, riecheggiano le difficoltà e l’oltraggio subito dal padre dopo essersi stabilito a Quneitra. Il film non vuole restituire la gloria a degli eroi dimenticati, tutt’altro: con umiltà ed eloquenza, dà alla tragedia della Palestina e alla sua lotta di liberazione il volto di un contadino, il corpo di un uomo, di sua moglie e di suo figlio. Perderne la memoria significa dare un colpo di spugna dal copione della storia ufficiale, autocompiaciuta e trifalstica.

Rasha Salti, *Insights into Syrian Cinema*. Rattapallax Press/Arte East, New York 2006

La mia ‘generazione cinematografica’ non si è limitata a proporre un tema o ad affrontare un argomento, sento di affermare con certezza che siamo riusciti a dar vita a un nostro linguaggio, lontano da quello tradizionale. [...] Con *al-Leil* ho avuto l’opportunità di gettare le basi di un discorso che sentivo profondamente mio. Ho dedicato vent’anni della mia vita a parlare di questa mia ‘casa ancestrale’, Quneitra, con tutti i suoi incubi e i suoi sogni, con ogni visione che ho sviluppato in un film, e che ho portato da un film all’altro, con lo scopo di comporre un’opera visiva, emotiva e personale. Una sorta di “scultura della storia”, come la definisce Tarkovskij. È una ricerca del tempo da una prospettiva personale, non solo storica.



al-Leil

Per me, il tempo di quel sentimento d'amore per la propria casa d'origine, verso la madre e il padre perduto e nei confronti di una stagione politica, anch'essa ormai andata, o di Quneitra in *al-Leil*. Tutto questo nel tentativo di esprimere quel dolore e quella perdita che permeano il tuo rapporto con la realtà con un senso di alienazione e nostalgia.

Mohammad Malas, *The Cinema of Muhammad Malas*, in *Vision of a Syrian Auteur*, a cura di Samirah Alkassim, Nezar Andary, Palgrave MacMillan, Londra 2018

*Evocations of the tragedy of Palestine permeate the basic storylines to build dramatic resonance, but also to defy and subvert its appropriation in the discourse of the regime. In Malas' al-Leil, the main character is a man trying to recover the lost memory/biography of his father, a peasant who had voluntarily joined the ranks of rebels – as did hun-*

*dreds of peasants in the region – in the 1936 Great Revolt in Palestine. As the young man endures humiliation in his own life, his troubles echo the hardships that his father endured after he settled in Quneitra. The film does not aim at restoring heroism to forgotten heroes, far from it: with humility and eloquence, it gives the tragedy of Palestine and its struggle for liberation the face of a peasant, the figure of a man, his wife and his son. The loss of his memory/biography is an erasure from the script of official history – self-congratulating and triumphalist.*

Rasha Salti, *Insights into Syrian Cinema*, Rattapallax Press/Arte East, New York 2006

*My cinematic generation didn't just come up with a topic or address an issue, but I can safely state that we managed to establish our own language. And this wasn't a traditional language... With al-Leil I had an opportunity to lay the*

*foundation for a structure that was entirely mine. I dedicated 20 years of my life to talking about this ancestral home of mine, Quneitra, with all its nightmares and dreams, with every vision that I developed into film, and carried from one film to another, with the purpose of composing a visual, sentimental and personal work. This is, as Tarkovsky calls it, a carving of history. This is a search for time from a personal perspective, not just a historical perspective. To me, the time of that vague love for the ancestral home, towards the mother and the lost father, and to the political era, which is also lost, or Quneitra in al-Leil – all of this is an attempt to express that pain, that loss, which pierces your connection to reality with the peculiar flavours of alienation and longing.*

Mohammad Malas, *The Cinema of Muhammad Malas*, in *Vision of a Syrian Auteur*, edited by Samirah Alkassim, Nezar Andary, Palgrave MacMillan, London 2018



# GUSTAF MOLANDER, IL REGISTA DELLE ATTRICI

*Gustaf Molander - The Actresses' Director*



Programma a cura di / Programme curated by **Jon Wengström**

In oltre mezzo secolo di carriera (1917-1968) Gustaf Molander realizzò quasi settanta film, e la sua parabola di regista è parallela a quella dell'industria cinematografica svedese. Segnò l'inizio dell'Età dell'oro del muto svedese scrivendo la sceneggiatura di *Terje Vigen* (*C'era un uomo*, Victor Sjöström, 1917), e ne firmò l'epilogo con *Ingmarsarvet* (1925) e il suo seguito *Till Österland* (1926), entrambi tratti da romanzi di Selma Lagerlöf. Molander fu tra i pochissimi registi del suo paese a gestire con successo la transizione al sonoro, come dimostrano *En natt* (1931) ed *En kvinnas ansikte* (1938), probabilmente il miglior film svedese degli anni Trenta. Negli anni Quaranta, più di ogni altro regista svedese realizzò film che riflettevano sulla guerra e sulle sue conseguenze, e dopo alcune collaborazioni con un giovane Ingmar Bergman, come *Kvinna utan ansikte* (1947), negli anni Cinquanta girò alcuni rifacimenti a colori e in CinemaScope di classici del muto, in risposta all'avvento della televisione. Il suo ultimo lavoro, *Smycket*, è l'episodio migliore del film collettivo *Stimulantia* (1967).

Molander si misurò con quasi tutti i generi, realizzando commedie slapstick e screwball, film drammatici, film storici, film per bambini e ragazzi. Lavorò con alcuni dei migliori direttori della fotografia – Julius Jaenzon, Gunnar Fischer e soprattutto Åke Dahlquist –, e diede il suo meglio negli adattamenti delle opere letterarie di Lagerlöf e Kaj Munk (*Ordet*, 1943).

Ma soprattutto Molander fu un regista di attori, e in particolare di attrici. Lanciò Ingrid Bergman, e i sei film che girarono insieme negli anni Trenta aprirono le porte alla sua carriera internazionale. Valorizzò il talento comico di Eva Dahlbeck in *Fästmö uthyres* (1950), diversi anni prima che interpretasse personaggi simili nelle commedie di Ingmar Bergman, e scelse Harriet Andersson per la parte dell'adolescente proletaria di *Trots* (1952) un anno prima del ruolo analogo che le fu affidato in *Monica e il desiderio*. Tra le altre attrici con cui Molander lavorò nelle primissime fasi della loro carriera vi furono Gunn Wållgren, Inga Landgré, Anita Björk, Ingrid Thulin e Gunnel Lindblom.

Una carriera così lunga ebbe ovviamente i suoi alti e bassi, ma Molander seppe creare grandi opere in ciascun decennio del suo mezzo secolo di attività. Contando anche il periodo in cui lavorò come sceneggiatore negli anni Dieci, abbiamo di fronte un percorso di sessant'anni, attraversati da opere di duraturo valore: una portata che può essere eguagliata solo da un ristretto numero di registi come Fritz Lang e Alfred Hitchcock.

La selezione fatta per questa rassegna abbraccia un'ampia varietà di generi e periodi. Tutti i film provengono dalle collezioni dello Svenska Filminstitutet: copie 35mm ottenute con stampa a contatto da negativi originali o di conservazione, oppure recenti restauri digitali.

Jon Wengström

*Gustaf Molander made almost 70 films in a career that lasted more than half a century (1917-1968), and his trajectory as a director is parallel to that of the development of the Swedish film industry. He wrote the script to Terje Vigen (Victor Sjöström, 1917), which was the starting point of the golden Age of Swedish silent cinema, and he directed the era's epilogue with the Selma Lagerlöf adaptations Ingmarsarvet (1925) and its sequel Till Österland (1926). He was one of very few Swedish directors, who handled the transition to sound successfully, as proven by En natt (1931) and En kvinnas ansikte (1938), the latter arguably the best Swedish film of the 1930s. During the 1940s, more than any other Swedish filmmaker, he made films that reflected the war and its aftermath, and after collaborations with a young Ingmar Bergman, including Kvinna utan ansikte (1947), in the 1950s Molander made remakes of classic silent films in colour and CinemaScope, as a response to the advent of television. Molander's last film, Smycket, is the best episode in the 1967 omnibus film Stimulantia.*

*Molander was active in many genres, making slapstick and screwball comedies, as well as dramas, period pieces and films for children and young people. He worked with several of the finest cinematographers – Julius Jaenzon, Gunnar Fischer and most of all Åke Dahlquist – and his adaptations of literary works by Lagerlöf and Kaj Munk (Ordet, 1943) are among his best films.*

*But more than anything else, Molander was an actors' director, and in particular an actresses' director. He launched Ingrid Bergman to stardom, and the six films they made together in the 1930s paved the way for her international career. He used the comic talents of Eva Dahlbeck in Fästmö uthyres (1950) several years before her similar parts in Ingmar Bergman's comedies, and he cast Harriet Andersson as a working-class teenager in Trots (1952), a year before her similar role in Summer with Monika. Other actresses with whom Molander worked at a very early stage in their career include Gunn Wållgren, Inga Landgré, Anita Björk, Ingrid Thulin and Gunnel Lindblom.*

*Such a long career obviously had its ups and downs, but Molander created great works in each decade during half a century. If one also includes his days as a scriptwriter in the 1910s, we contemplate a career that produced works of lasting importance across six decades: a scope that is rivalled only by a handful of filmmakers such as Fritz Lang and Alfred Hitchcock.*

*The selection for this programme covers a wide range of genres and eras in Molander's oeuvre, and all the films come from the Archival Film Collections of the Svenska Filminstitutet. They are all either 35mm prints made in contact printing from original or preservation negatives, or recent digital restorations.*

Jon Wengström

## INGMARSARVET

Svezia, 1925 Regia: Gustaf Molander

■ T. int.: *The Ingmar Inheritance*. Sog.: dal romanzo *Jerusalem – I. I Dalarne* (1901) di Selma Lagerlöf. Scen.: Ragnar Hyltén-Cavallius, Gustaf Molander. F.: J. Julius [Julius Jaenzon]. Scgf.: Vilhelm Bryde. Int.: Märta Halldén (Karin Ingmarsdotter), Ivan Hedqvist (Stark Anders), John Ekman (Eljas), Lars Hanson (Ingmar Ingmarsson), Mathias Taube (Halvor Halvorsson), Mona Mårtenson (Gertrud Storm), Nils Arehn (Storm), Conrad Veidt (Helgum). Prod.: Nord-Westi Film AB ■ DCP. Col. D.: 114'. Didascalie svedesi con sottotitoli inglesi / *Swedish intertitles with English subtitles* ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di SF Studios ■ Restaurato nel 2024 da Svenska Filminstitutet, a partire da un duplicato positivo safety 35mm e un duplicato negativo safety 35mm. Sono state inoltre utilizzate sezioni da un duplicato negativo 35mm conservato presso Det Danske Filminstitut / *Restored in 2024 by Svenska Filminstitutet, from a 35mm safety duplicate positive and a 35mm safety duplicate negative. Sections were also used from a 35mm duplicate negative preserved at Det Danske Filminstitut*

Si ritiene che l'età dell'oro del cinema muto svedese coincida con il periodo compreso tra il 1917 e il 1924, da *Terje Vigen* di Victor Sjöström (co-sceneggiato da Molander) a *Gösta Berlings saga* di Mauritz Stiller (anch'esso in programma quest'anno al festival). In seguito molti dei talenti più creativi da entrambi i lati della macchina da presa lasciarono la Svezia, e la grande casa di produzione Svensk Filmindustri privilegiò la realizzazione di film caratterizzati da un tocco di modernità e da ambientazioni urbane.

Ad ogni modo, il dittico di Molander composto da *Ingmarsarvet* (1925) e *Till Österland* (1926) si può considerare un epilogo dell'età dell'oro. Proprio come i classici a cavallo tra gli anni Dieci e Venti del Novecento,



Ingmarsarvet

i due film sono tratti da celebri opere letterarie (il primo e il secondo romanzo della saga *Jerusalem* di Selma Lagerlöf), realizzati con un budget sostanzioso e girati prevalentemente in esterni, rendendo la natura e gli elementi parte integrante del dramma.

In precedenza Victor Sjöström aveva girato *Ingmarssönerna* (*I figli di Ingmar*, 1919) e *Karin Ingmarsdotter* (*Karin, figlia di Ingmar*, 1920), tratti dai capitoli iniziali del primo volume della saga di Lagerlöf, e con qualche sovrapposizione *Ingmarsarvet* riprende la storia dal punto in cui era stata lasciata al termine del secondo film. In una notte scossa da una tempesta di proporzioni bibliche gli antenati appaiono tra le nuvole al giovane Ingmar (Lars Hanson), che decide di reclamare la fattoria di famiglia. Sempre in quella notte oscura un carismatico predicatore (Conrad Veidt), dotato di poteri miracolosi, giunge nel villaggio per diffondere il verbo sulle promesse della Terra Santa. La decisione o meno di partire mette gli uni contro gli altri genitori e figli, mariti e mogli, fratelli e sorelle.

*Ingmarsarvet* fu prodotto da Nord-Westi Film AB, una casa di produzione creata con la partecipazione di AB Svensk Filmindustri per le coproduzioni internazionali e per aumentare la possibilità di coinvolgere star internazionali nei film svedesi. La controparte tedesca però fallì, e la Nord-Westi Film AB riuscì a produrre solo: *Ingmarsarvet* e *Till Österland*.

*The golden age of Swedish silent cinema is usually said to have spanned 1917 to 1924, from Victor Sjöström's Terje Vigen (co-scripted by Gustav Molander) to Mauritz Stiller's Gösta Berlings saga (also screened at this year's festival). Afterwards, a lot of creative talent from both sides of the camera left Sweden, and major studio Svensk Filmindustri favoured the production of films with a modern touch in urban settings.*

*However, Molander's diptych Ingmarsarvet (1925) and Till Österland (1926) form an epilogue to the golden era. Just like the classics of the late 1910s and early 1920s, they are based on a famous literary work (part one and two*



Till Österland

of Selma Lagerlöf's Jerusalem novels), made with a substantial budget, and mainly shot on location, where nature and the elements play an integral part in the drama.

Victor Sjöström had previously made *Ingmarssönerna* (Sons of Ingmar, 1919) and *Karin Ingmarsdotter* (Karin, Daughter of Ingmar, 1920) based on the beginning of the first part of the Lagerlöf novels, and with some overlap, *Ingmarsarvet* takes up the story where the second film left off. During a night with a storm of biblical proportions, the ancestors appear in the clouds for young Ingmar (Lars Hanson), who then decides to reclaim the family farm. The same dark night, a charismatic preacher

(Conrad Veidt) with miraculous powers arrives in the village to spread the word about the promises of the Holy Land, which turns parents and children, men and wives, brothers and sisters against one another.

*Ingmarsarvet* was produced by Nord-Westi Film AB, a studio created in part by AB Svensk Filmindustri for international co-productions, and to increase the possibility of engaging international stars in Swedish films. However, their German counterpart went bankrupt soon afterwards, and the studio is only credited with two films: *Ingmarsarvet* and *Till Österland*.

## TILL ÖSTERLAND

Svezia, 1926 Regia: Gustaf Molander

■ T. int.: *To the Orient*. Sog.: dal romanzo *Jerusalem II: I det heliga landet* (1902) di Selma Lagerlöf. Scen.: Ragnar Hylltén-Cavallius, Gustaf Molander. F.: J. Julius [Julius Jaenzon]. Scgf.: Vilhelm Bryde. Int.: Lars Hanson (Ingmar Ingmarsson), Jenny Hasselquist (Barbro), Mona Mårtenson (Gertrud), Ivan Hedqvist (Stark Anders), Gabriel Alw (lo sconosciuto), Harald Schwenzen (Gabriel Mattsson). Prod.: Nord-Westi Film AB ■ DCP. Col. D.: 42'. Didascalie svedesi con sottotitoli inglesi / Swedish intertitles with English subtitles

■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di SF Studios

*Till Österland*, l'ultimo dei quattro film tratti da *Jerusalem* di Selma Lagerlöf, fu girato contemporaneamente a *Ingmarsarvet* usando molti degli stessi attori e fu proiettato per la prima volta nel febbraio 1926, poche settimane dopo l'uscita del film precedente. Racconta l'arrivo in Palestina degli abitanti del villaggio della Svezia centrale e le loro esperienze in Terra Santa, tra estasi religiosa e nostalgia di casa. Il film fu parzialmente girato a Jaffa e a Gerusalemme, offrendoci così una rara opportunità di vedere come apparivano questi luoghi un secolo fa.

Dei 2578 metri della lunghezza originale della pellicola, solo 662 sono giunti fino a noi e sono stati preservati nel 1977 a partire dal negativo nitrato. Sono sopravvissute varie scene provenienti da cinque dei sette rulli del film, digitalizzate per questa ricostruzione. Una scena aggiuntiva, la danza dei dervisci, è stata ritrovata nel cortometraggio *Selma Lagerlöf 80 år* (1938), che commemorava gli ottant'anni della scrittrice.

Le didascalie provengono dai cartelli originali e i colori sono stati ricreati a partire da annotazioni presenti sull'originale. Alla ricostruzione sono stati aggiunti alcuni fotogrammi e didascalie esplicative. Il metraggio superstite di *Till Österland* è ora collocato nel suo contesto, e offre finalmente un'idea fedele del film originale.

*Till Österland*, the last of the four films based on Selma Lagerlöf's Jerusalem novels, was shot back-to-back with *Ingmarsarvet*, using many of the same actors, and premiered in February 1926, just a few weeks after the previous film had been released. It depicts the arrival of villagers from central Sweden to Palestine and their experiences in the Holy Land, ranging from religious ecstasy to homesickness. The film was shot partly in Jaffa and Jerusalem, so provides a rare opportunity to see how these locations appeared a century ago.

Of the film's original footage of 2,578 metres, only 662 metres survived today,

and these were preserved in 1977 from the nitrate negative. What survive are various scenes from five of the film's seven reels, which were digitised for this reconstruction. An additional scene, the dance of the dervishes, was found in the short *Selma Lagerlöf 80 år* (1938), commemorating the anniversary of author Lagerlöf.

The intertitles come from the original title cards, and colours have been recreated from annotations on the original. Some stills and explanatory titles have been added to this reconstruction. The surviving footage of *Till Österland* is now placed in context and finally gives a faithful idea of the original film.

## EN NATT

Svezia, 1931 Regia: Gustaf Molander

■ T. int.: *One Night*. Scen.: Ragnar Hyltén-Cavallius. F.: Åke Dahlqvist. Scgf.: Arne Åkermark. Mus.: Jules Sylvain [Stig Hansson]. Int.: Gerda Lundequist (la vedova del colonnello Beckius), Uno Henning (Vilhelm Beckius), Björn Berglund (Armas Beckius), Inger Bjuggren (Marja), Karin Swanström (Minka), Sture Lagerwall (Nikku). Prod.: AB Svensk Filmindustri

■ 35mm. Bn. D.: 76'. Versione svedese / In Swedish ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di SF Studios

Nel 1930 Molander si era già cimentato nel sonoro adattando il romanzo di Selma Lagerlöf *Charlotte Löwensköld* (che conteneva effetti sonori, musica e alcune linee di dialogo, ma era raccontato prevalentemente per mezzo di didascalie) e girando *Fridas visor* (una serie di numeri musicali). L'anno successivo realizzò *En natt*, film drammatico su due fratelli che si trovano su posizioni opposte quando la rivoluzione russa si propaga in un paese vicino (ovviamente la Finlandia, anche se non viene mai detto esplicitamente).

Pur sfruttando abilmente l'avvento del sonoro (come nella carrellata iniziale, con musica diegetica fuori cam-

po), *En natt* potrebbe tranquillamente essere considerato un film muto, con le sue immagini ricche di pathos (e i dialoghi recitati in maniera talvolta goffa). Le straordinarie angolazioni di ripresa, i sorprendenti primi piani e il montaggio rapido rimandano più al cinema sovietico che al cinema classico svedese. La madre vedova dei due fratelli, isolata nella residenza di famiglia durante i tumulti alla frontiera, è interpretata da Gerda Lundequist, che era stata la padrona della tenuta in *Gösta Berlings saga* (1924) di Stiller, mentre nei panni del figlio fedele troviamo Uno Henning, altro attore più famoso per i suoi ruoli nel cinema muto, per esempio *Il giglio delle tenebre* (1927) di G.W. Pabst e *A Cottage on Dartmoor* (1929) di Anthony Asquith.

*En natt* fu il primo film sonoro di Molander realizzato con il direttore della fotografia Åke Dahlqvist (che era stato assistente operatore di Julius Jaenzon in *Ingmarsarvet*). La collaborazione tra i due, una delle più belle e prolifiche del cinema svedese, durò fino ai tardi anni Cinquanta, e conta oltre trenta film.

*Molander had already tried his hand at sound films in 1930, with the Selma Lagerlöf adaptation Charlotte Löwensköld (which had sound effects, music and a few lines of dialogue, but was mainly told by intertitles) and Fridas visor (a string of musical numbers). In the following year, he made En natt, a drama about two brothers on opposing sides when the Russian revolution spreads towards a neighbouring country (obviously Finland, though never clearly stated).*

*Though cleverly using the advent of sound (as in the opening travelling shot with out-of-frame diegetic music), En natt could easily be envisaged as a silent film, with its poignant imagery (and at times awkward delivery of dialogue). The striking camera angles, startling close-ups, and fast editing echo Soviet filmmaking rather than Swedish classic cinema. The widowed mother of the brothers, isolated in her mansion during*



En natt

*the border turmoil, is played by Gerda Lundequist (the mistress of the mansion in Stiller's 1924 Gösta Berlings saga), and as the loyal son we see Uno Henning, another actor more famous for his performances in silent films (for instance in G.W. Pabst's 1927 The Love of Jeanne Ney and in Anthony Asquith's 1929 A Cottage on Dartmoor).*

*En natt was Molander's first collaboration in the sound era with cinematographer Åke Dahlqvist (who had been assistant cinematographer to Julius Jaenzon on Ingmarsarvet). They would continue to form one of Swedish cinema's finest and most prolific partnerships well into the 1950s, making almost 30 films together.*

## EN KVINNAS ANSIKTE

Svezia, 1938 Regia: Gustaf Molander

■ T. it.: *Senza volto*. T. int.: *A Woman's Face*. Sog.: dalla pièce *Il était une fois...* (1932) di Francis de Croisset. Scen.: Gösta Stevens. F.: Åke Dahlqvist. M.: Oscar Rosander.

Scgf.: Arne Åkermark. Mus.: Eric Bengtson. Int.: Ingrid Bergman (Anna Holm/Anna Paulsson), Tore Svennberg (console Barring), Anders Henrikson (dottor Allan Wegert), Georg Rydeberg (Torsten Barring), Gunnar Sjöberg (Harald Berg), Hilda Borgström (Emma), Gösta Cederlund (Severin). Prod.: AB Svensk Filmindustri ■ 35mm. Bn. D.: 100'. Versione svedese / In Swedish ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di SF Studios

Negli anni Trenta Molander si affermò come il miglior regista svedese, e certamente come il più prolifico. Prima della fine del decennio aveva diretto ventitré lungometraggi e versioni svedesi di coproduzioni scandinave. I sei film girati tra il 1936 e il 1939 con Ingrid Bergman protagonista lanciarono l'attrice verso la fama internazionale. Il migliore è probabilmente *En kvinnas ansikte* in cui interpreta una donna sfigurata a capo di una gang di ricattatori. La prima apparizione del personaggio avviene fuori campo, sotto forma di voce e ombra. Quando finalmente si mostra in volto l'effetto

è sconvolgente, come lo è il 'trauma' di scoprire la Bergman in un ruolo da cattiva. Il personaggio non è tuttavia dissimile dai molti che l'attrice interpretava in quegli anni: una donna con segreti inconfessabili che si sente fuori posto e cela ricordi di un passato cui è difficile, se non impossibile, sfuggire.

Il film fu girato parzialmente in esterni a Rämshyttan, nella Svezia centrale, compresa una spettacolare corsa notturna su un lago ghiacciato con una slitta trainata da cavalli. Poco più di un decennio prima era stata Greta Garbo, altra attrice svedese in procinto di spiccare il volo verso Hollywood e la celebrità, a trovarsi seduta in una slitta durante una corsa disperata sul ghiaccio in *Gösta Berlings saga* (1924) di Mauritz Stiller. Tra gli altri rimandi al cinema muto svedese figurano le interpretazioni di Tore Svennberg e Hilda Borgström, entrambi in *Il carretto fantasma* (1921) di Victor Sjöström e in molti altri classici.

*En kvinnas ansikte*, tratto da una pièce del francese François Wiener (nome d'arte Francis de Croisset), venne rifatto dalla MGM nel 1941 con il titolo *A Woman's Face* (*Volto di donna*), questa volta diretto da George Cukor, con Joan Crawford nel ruolo che era stato di Ingrid Bergman.

*In the 1930s, Gustav Molander established himself as the best director in Swedish cinema, and certainly the most prolific. Before the decade was over, he had directed 23 feature-length films, and additional alternative language versions of Nordic co-productions. Among these were the six films he directed with Ingrid Bergman in the leading female role between 1935 and 1939, which launched the actress to international stardom. The best of this cycle of films is arguably *En kvinnas ansikte*, in which the actress plays the disfigured leader of a blackmail ring. First presented off-screen, by voice and shadow only, the effect when she finally faces the camera is of course the more startling, echoing the 'shock' of Bergman being cast as a villain. How-*



En kvinnas ansikte

ever, the character she is playing is not dissimilar from many of the others she portrayed in those years: a woman with un-revealed secrets who feels out of place, and carries memories of a past that is difficult, if not impossible, to escape.

Part of the film was shot on location in Rämshyttan in central Sweden, including a spectacular nocturnal horse-sleigh ride on a frozen lake. A little over a decade earlier it was Greta Garbo, another Swedish actress just about to leave for Hollywood stardom, who was sitting in a sleigh in a desperate ride on the ice, in Mauritz Stiller's 1924 Gösta Berlings saga. Further links to the silent era of Swedish cinema include the performances of Tore Svennberg and Hilda Borgström, who both acted in Victor Sjöström's *The Phantom Carriage* (1921), among many other classics.

En kvinnas ansikte, based on a play by French author François Wiener (aka Francis de Croisset), was remade by MGM in 1941 as *A Woman's Face*, this time directed by George Cukor, with Joan Crawford in the Ingrid Bergman role.

## ORDET

Svezia, 1943 Regia: Gustaf Molander

■ T. it.: *La parola*. T. int.: *The Word*. Sog.: dalla pièce omonima (1932) di Kaj Munk. Scen.: Rune Lindström. F.: Åke Dahlquist. M.: Oscar Rosander. Scgf.: Arne Åkermark. Mus.: Sven Sköld. Int.: Victor Sjöström (Knut Borg), Wanda Rothgardt (Inger), Gunn Wållgren (Kristina), Holger Löwenadler (Knut figlio), Rune Lindström (Johannes), Stig Olin (Anders), Inga Landgré (Ester). Prod.: AB Svensk Filmindustri ■ 35mm. Bn. D.: 108'. Versione svedese / In Swedish ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di SF Studios

Nel 1943 Victor Sjöström era stato appena nominato supervisore creativo agli studios Svensk Filmindustri quando fu avvicinato da Rune Lindström. L'attore-sceneggiatore voleva realizzare un adattamento di *Ordet*, un lavoro teatrale del danese Kaj Munk, pastore prote-



Ordet

stante e drammaturgo nonché membro della resistenza che combatteva contro l'occupazione nazista della Danimarca durante la guerra. Gustaf Molander non aveva letto né visto a teatro *Ordet*, ma nel gennaio del 1943 aveva ascoltato alla radio un adattamento del dramma e fu felice di vedersi assegnare il progetto da Sjöström.

*Ordet* ha finito per essere ingiustamente trascurato, soprattutto a causa della versione firmata da Carl Th. Dreyer dodici anni dopo. Il film di Molander è forse privo dell'austerità della versione di Dreyer, ma questo dramma sulla natura del miracolo, sulla fede e sulla sua assenza, possiede un'atmosfera tesa e drammatica e il suo immaginario visivo ricorda a tratti quello del cinema muto. Sjöström è magnifico nel ruolo dell'anziano patriarca che alza i pugni verso il cielo come aveva fatto il suo personaggio in *Terje Vigen*. L'*Ordet* di Molander è ambientato sulla costa occidentale della Svezia, tradizionalmente roccaforte dei seguaci del rigido luteranesimo ispirato da Henric Schartau. Il luogo

sembra in effetti essere un avamposto isolato del mondo, una sorta di *finis terrae*, e non solo perché i personaggi, come in un film di Epstein, vengono raffigurati mentre raccolgono alghe sulla spiaggia.

Due delle migliori attrici del cinema svedese, Gunn Wållgren e Inga Landgré, le cui carriere sullo schermo durarono rispettivamente fino alla metà degli anni Ottanta e agli anni Dieci del nuovo secolo, interpretarono i loro primi ruoli importanti proprio sotto la direzione di Molander in *Ordet*. Kaj Munk non vide mai il film; fu ucciso su ordine della Gestapo solo dieci giorni dopo l'uscita della pellicola.

*Victor Sjöström had just been appointed creative supervisor of production at studio Svensk Filmindustri in 1943, when he was approached by actor-writer Rune Lindström, who wanted to make an adaptation of Ordet, a play by Danish priest and author Kaj Munk, who was also a member of the Danish resistance, fighting against the Nazi occupation during the war. Gustaf Molander*





Kvinna utan ansikte

hadn't read the play, neither had he seen it on stage, but he did listen to a radio adaptation in January 1943, and was delighted when Sjöström assigned him with the project.

Ordet has been unjustly neglected over the years, mainly because of Carl Th. Dreyer's adaptation of the same play 12 years later. Molander's film may lack the austerity of Dreyer's version, but the drama of faith, non-belief and miracle has a tense, dramatic atmosphere and the visual imagery at times evokes that of silent cinema. Sjöström is magnificent in the role of the ageing patriarch, clenching his fists to the sky in the manner of his character in Terje Vigen. In Molander's version of Ordet, the action is set on the west coast of Sweden, traditionally a stronghold for Schartauanism, a very severe form of Lutheranism. The setting indeed seems to be an isolated outpost of the world, a kind of finis terrae, and not only because the characters, as in Epstein's film, are seen gathering kelp on the beach.

Two of Swedish cinema's finest actresses, Gunn Wållgren and Inga Landgré, whose screen careers lasted until the mid-1980s and 2010s respectively, made their first major roles under Mo-

lander's direction in Ordet. Kaj Munk never got to see the film; he was killed by the orders of Gestapo just ten days after the film's release.

## KVINNA UTAN ANSIKTE

Svezia, 1947 Regia: Gustaf Molander

■ T. it.: *La furia del peccato*. T. int.: *Woman without a Face*. Scen.: Ingmar Bergman, Gustaf Molander. F.: Åke Dahlquist. M.: Oscar Rosander. Scgf.: Arne Åkermark, Nils Svenwall. Mus.: Eric Nordmark, Julius Jacobsen. Int.: Alf Kjellin (Martin Grandé), Gunn Wållgren (Rut Köhler), Anita Björk (Frida Grandé, la moglie di Martin), Stig Olin (Ragnar Ekberg), Olof Winnerstrand (Gustav Grandé, padre di Martin), Marianne Löfgren (Charlotte Köhler, madre di Rut). Prod.: AB Svensk Filmindustri DCP. Bn. D.: 104'. Versione svedese con sottotitoli inglesi / In Swedish with English subtitles  
 ■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di SF Studios

Nella sua carriera cinematografica durata mezzo secolo Gustav Molander ha diretto farse e commedie, drammi e

film storici, film per bambini e ragazzi, opere biografiche e film sulla guerra e il dopoguerra. Con *Kvinna utan ansikte* – uno dei suoi lavori migliori degli anni Quaranta – realizzò un vero e proprio noir, con luci chiaroscurali, angolazioni sorprendenti, bar pieni di fumo, alberghi equivoci, voce fuori campo e una femme fatale con un oscuro segreto. Questo dramma ricco d'atmosfera, la cui trama è mossa dall'incontro casuale tra due ex amici, venne girato nella primavera del 1947 e uscì nel settembre dello stesso anno. I fatti narrati si svolgono però durante la guerra, e in una scena il protagonista ferma la sua auto davanti a un cinema nel quale viene proiettato *Ordet*, film del 1943 dello stesso Molander.

*Kvinna utan ansikte* fu anche la prima delle due collaborazioni di Molander con Ingmar Bergman, allora giovane sceneggiatore (l'altra fu *Frånskild*, del 1951), la cui voce è riconoscibile in quella dei giovani protagonisti tormentati dall'ansia nella società (post) bellica. In un'intervista successiva Bergman parlò di Molander con rispetto e ammise che all'epoca non sarebbe stato in grado di realizzare da solo un film di tale qualità.

Gunn Wållgren, la cui interpretazione nel ruolo della protagonista venne osannata dai critici di allora, aveva già lavorato con Molander in *Ordet*, mentre Anita Björk, che veste i panni della moglie fedele, era ancora relativamente nuova al grande schermo (il suo principale successo sarebbe stato nell'adattamento di *La signorina Julie* di Strindberg realizzato dal Alf Sjöberg nel 1950). Due delle tante attrici le cui carriere decollarono grazie a Molander.

*In his half-a-century-long career in cinema, Gustav Molander directed farces and comedies, dramas and period pieces, films for children and young people, biopics and films depicting the war and its aftermath. In Kvinna utan ansikte – one of Molander's finest efforts of the 1940s – he made a full-fledged film noir, with chiaroscuro lighting, startling*



Fästmö uthyres

camera angles, smoky bars, shady hotels, voiceover narration and a femme fatale with a dark secret. This atmospheric drama, whose story is propelled by the random encounter of two ex-friends, was shot in the spring of 1947 and released in September of the same year. However, the story is set during the war, and in one scene the protagonist stops his car in front of a cinema where Molander's 1943 *Ordet* is playing.

The film was also the first of two collaborations between Molander and a young Ingmar Bergman as the scriptwriter (the other being the 1951 *Fränschild/Divorced*), and the voice of the author is heard in the film, with its angst-ridden

young protagonists in (post-)war society. In a later interview Bergman acknowledged his respect for Molander and admitted that at the time he would not have been able to turn out a film of such quality himself.

Gunn Wällgren, whose performance in the title role was hailed by contemporary critics, had already worked with Molander in *Ordet*, whereas Anita Björk as the loyal wife was still a relative newcomer to the screen (her major breakthrough was in Alf Sjöberg's 1950 *Strindberg adaptation Miss Julie*). They were two of the many actresses whose careers would take off thanks to Molander's direction.

## FÄSTMÖ UTHYRES

Svezia, 1950 Regia: Gustaf Molander

■ T. int.: *Fiancée for Hire*. Sog.: dal romanzo *En Pryd for enhver Familie* (1944) di Susanne Palsbo. Scen.: Gösta Stevens. F.: Åke Dahlqvist. M.: Oscar Rosander. Scgf.: Nils Svenwall. Mus.: Ulf Peder Olrog, Gunnar Lundén-Welden. Int.: Eva Dahlbeck (Margit Berg), Karl-Arne Holmsten (Allan Winkler), Olof Winnerstrand (Fredrik Winkler), Elsa Carlsson (signora Winkler), Dagmar Ebbesen (signorina Lauritz), Barbro Hiort af Ornäs (Gertrud Stenström), Jan Molander (Mårtensson), Gunnar Björnstrand (Julius Brumse). Prod.: AB

Fribergs Filmbyrå ■ 35mm. Bn. D.: 92'.  
Versione svedese / *In Swedish*  
■ Da: Svenska Filminstitutet per  
concessione di SF Studios

I dipendenti di uno studio legale di Stoccolma devono trovare un nuovo modo di guadagnarsi da vivere quando il loro capo finisce in galera per appropriazione indebita. Sotto la direzione dell'ex segretaria dello studio fondano una società che fornisce servizi vari. Per recuperare un'orribile scultura di vetro a un cliente, la direttrice della società accetta di fingersi la nuova fidanzata di un agiato uomo d'affari che vuole disperatamente liberarsi della fidanzata storica.

Questa commedia dal ritmo incalzante è stata spesso trascurata nella filmografia di Molander a causa della sua indisponibilità. I negativi nitrato furono preservati alla fine degli anni Sessanta quando fu realizzato un duplicato positivo, ma fu solo con la copia prodotta nel 2009 a partire da un nuovo duplicato negativo che il film poté essere nuovamente visto.

L'oblio è stato un vero peccato, poiché *Fästmö utbyres* attesta la versatilità di Molander, a suo agio nella commedia screwball come nel dramma contemporaneo, nel thriller o nel film storico. Ancora una volta osserviamo l'abilità con cui il regista fa emergere le potenzialità delle sue attrici: Eva Dahlbeck, che fino ad allora aveva lavorato soprattutto in film drammatici d'ambientazione spesso rurale, eccelle con pungente prontezza nei dialoghi e supera in astuzia gli altri personaggi del film, anticipando i personaggi che interpreterà nelle commedie degli anni Cinquanta di Ingmar Bergman come *Donne in attesa* (1952) e *Una lezione d'amore* (1954), alle quali deve gran parte della sua fama.

*Employees in a Stockholm law firm need to find a new way to make their living after their boss is sent to jail for embezzlement. Under the direction of the firm's former secretary, they start a com-*

*pany providing miscellaneous services. In order to retrieve a hideous glass sculpture for a client, the new company's director agrees to act as the fiancée of a well-to-do businessman, desperately wanting to get rid of his boyhood girlfriend.*

*This fast-moving comedy was long overlooked in Molander's filmography because of its unavailability. The nitrate negatives were preserved in the late 1960s when a duplicate positive was made, but it was not until a print was struck in 2009, from a newly made duplicate negative, that the film could again be seen.*

*The oblivion is unfortunate, as Fästmö utbyres proves the versatility of Molander, equally at ease directing this screwball-like comedy as he is making contemporary dramas, thrillers, or period pieces. Again we see his ability to bring out the potential in his actresses: Eva Dahlbeck, until then mainly acting in dramas, often in rural settings, excels with her sharp delivery of dialogue, outwitting the other characters in the film, foreshadowing her characters in Ingmar Bergman's 1950s comedies such as *Waiting Women* (1952) and *A Lesson in Love* (1954), for which she is mostly known.*

## TROTS

Svezia, 1952 Regia: Gustaf Molander

■ T. int.: *Defiance*. Sog.: dal romanzo *Lektorn* (1948) di Vilgot Sjöman. Scen.: Vilgot Sjöman. F.: Åke Dahlquist. M.: Oscar Rosander. Scgf.: Nils Svenwall. Mus.: Erik Nordgren, Olle Johnsson. Int.: Anders Henrikson (professor Uno Thörner), Per Oscarsson (Rolf), Harriet Andersson (Siv), Eva Dahlbeck (insegnante), John Elfström (il padre di Siv), Marianne Löfgren (Lisa). Prod.: AB Svensk Filmindustri ■ DCP. Bn. D.: 95'.

Versione svedese con sottotitoli inglesi / *In Swedish with English subtitles*

■ Da: Svenska Filminstitutet per concessione di SF Studios

Uno studente meditabondo fatica con gli esami finali causando il disappunto del padre, il quale deve già fare i conti con i suoi problemi nella scuola superiore in cui insegna. Una sera il figlio conosce una giovane operaia in una sala da ballo e la piega presa dagli eventi porterà inevitabilmente a uno scontro con il padre che farà emergere alcuni segreti di famiglia.

Questo film drammatico sulle fratture generazionali e le differenze di classe è uno dei molti film sull'adolescenza che costellarono il cinema svedese dei primi anni Cinquanta: gli adolescenti erano diventati una categoria culturale a sé stante e non potevano più essere visti semplicemente come giovani adulti. Il film è tratto da un romanzo di Vilgot Sjöman, che negli anni Sessanta divenne a sua volta regista. Molander e il suo collaboratore abituale Gösta Stevens avrebbero però apportato varie modifiche alla sceneggiatura originale: il romanzo si incentra sui tormenti religiosi del padre, dei quali nel film rimane molto poco.

Quello di *Trots* fu per Harriet Andersson il primo ruolo da protagonista. Il suo ritratto di un'adolescente proletaria indipendente ma vulnerabile fu visto come qualcosa di nuovo e originale dalla critica contemporanea, e di fatto assomiglia al ruolo che interpretò l'anno successivo in *Monica e il desiderio* di Ingmar Bergman. Andersson era già apparsa in un piccolo ruolo secondario in *Frånskild* (*Divorced*, 1951), e in seguito ricordò con affetto come Molander, dirigendola in quel film, l'avesse aiutata a trovare la sua strada.

Il figlio è interpretato da Per Oscarsson, che in seguito divenne noto soprattutto per l'interpretazione del protagonista in *Sult* (*Fame*, 1966) di Henning Carlsen, tratto dal romanzo di Knut Hamsun.

*A brooding student struggles with his final exams, much to the dismay of his father, who is facing troubles of his own at the college where he teaches. One*



Trots

night the son meets a factory girl at a dancehall, and the turn of events inevitably leads to a confrontation with the father, which brings family secrets into the light.

This drama about generational rift and social class was a contribution to Swedish cinema's nascent fascination with teenagers in the early 1950s. The film is an adaptation of a novel by Vilgot Sjöman, who in the 1960s would become a director himself, even though

several changes to the original script were allegedly made by Molander and his frequent writing collaborator Gösta Stevens – the novel focuses on the religious torments of the father, of which very little is left in the film.

Harriet Andersson had her first leading part in *Trots*, and her portrayal of the independent yet vulnerable working-class teenager was seen as something new and refreshing by contemporary critics, anticipating her performance in

Ingmar Bergman's *Summer with Monika* the following year. Andersson, who had already appeared in a brief supporting role in Molander's *Fränskild* (*Divorced*, 1951), would later recall fondly how Molander coached her into finding her own voice during the shoot.

The son is played by Per Oscarsson, later known for his performance in the leading role in Henning Carlsen's *Ham-sun* adaptation *Sult* (*Hunger*, 1966).

# DARK HEIMAT



Programma e note di / Programme and notes by **Olaf Möller**

*Schwarzwaldmädel* (1950) e *Grün ist die Heide* (1951) di Hans Deppè sono solitamente considerati gli inizi di quell'Heimatfilm così in voga nei primi anni della Repubblica Federale Tedesca. Per certi versi è comprensibile: *Schwarzwaldmädel* fu uno dei primi grandi successi commerciali di produzione locale, nonché il primo lungometraggio a colori realizzato nella RFT. L'Heimatfilm dominò le cinematografie di Germania Ovest e Austria per cinque o sei anni prima di esaurirsi e mutare in altri generi – il primo piano, potremmo dire, divenne uno sfondo. Nel suo periodo di massimo splendore e per molto tempo dopo, il genere fu denigrato dalla critica come paradigma di un intrattenimento stupido e con un fondo profondamente reazionario. Solo di recente questa visione ha iniziato a cambiare, seppur lentamente: l'Heimatfilm è senza dubbio un tema più complicato di quanto la storia tradizionale del cinema voglia farci credere. Al di fuori del mondo germanofono l'Heimatfilm è scarsamente conosciuto, poiché, a differenza di altri generi prodotti in Germania Ovest e in Austria, si rivelò difficile da esportare. Queste osservazioni generali sono essenziali per inquadrare la rassegna, che raccoglie un corpus di film raramente trattati nelle storie del cinema dei due paesi: opere realizzate un po' prima e parallelamente agli inizi dell'ondata di Heimatfilm, per lo più ambientate negli stessi paesaggi alpini ma completamente diverse per tono e atteggiamento rispetto al cinema nato dalla sapienza artigianale e dalle capacità commerciali di Deppè. Se *Schwarzwaldmädel* è animato dall'ottimismo di una giovane nazione in ascesa economica, un film come l'"Heimat horror" *Die seltsame Geschichte des Brandner Kaspar* (1949) di Josef von Báký esprime una profonda paura del futuro, mentre *Die Martinsklause* (1951) di Richard Häussler, bell'esempio di 'heritage film' interpretato in chiave noir, affronta il tema della migrazione e dei rifugiati con tinte molto più cupe, per esempio, rispetto a *Grün ist die Heide*. Un titolo particolarmente interessante è *Bergkristall* (1949), film d'esordio di Harald Reinl, le cui sperimentazioni con elementi di realismo documentario sono state raramente percorse da altri registi. In Austria Karl Kurzmayer e Wilfried Fraß offrirono sorprendenti lampi espressionisti nella loro unica regia a quattro mani, *Die Sonnhofbäuerin* (1948), un film semi-indipendente realizzato lontano dal centro della produzione cinematografica locale, mentre in *Die Frau am Weg* (1948) Eduard von Borsody si espresse sulle colpe collettive dell'Austria con affermazioni che sarebbero rimaste tabù ancora per molto tempo.

Olaf Möller

*Hans Deppè's 1950 Schwarzwaldmädel (The Black Forest Girl) and 1951 Grün ist die Heide (The Heath Is Green) are commonly discussed as the beginning of early Federal Republic of Germany cinema's Heimatfilm craze. In some ways this is understandable: Schwarzwaldmädel was one of the first locally crafted massive box-office successes, as well as the first colour fiction feature produced in FRG. The Heimatfilm dominated FRG and Austrian cinema for five or six years before the wave ebbed out and started to mutate into other genres – the foreground, we could say, became a background. In its heyday and long after, the genre was vilified by critics as the epitome of brainless entertainment with a deeply reactionary core. It is only recently that this view has started to change, if slowly – the Heimatfilm is certainly a more complicated subject than traditional film history would have us believe. Beyond the borders of the German-speaking world, the Heimatfilm is barely known, as in contrast to other FRG and Austrian genre productions, it proved difficult to export. These general remarks provide necessary groundwork for this programme, which looks at a corpus of films rarely discussed in FRG and Austrian film histories: works made slightly before and parallel to the Heimatfilm wave's beginnings, which are mostly set in the same Alpine surroundings but are completely different in tone and attitude from the cinema born out of Deppè's fine craftsmanship and commercial smarts. If Schwarzwaldmädel is carried by the optimism of a young nation on the economic rise, then films such as Josef von Báký's exercise in Heimat horror, Die seltsame Geschichte des Brandner Kaspar (1949), talk about a deep-seated fear of the future, in the same way that Richard Häussler's fine piece of heritage noir, Die Martinsklause (1951), addresses the subject of migration and refugees in much darker hues than eg Grün ist die Heide. One especially remarkable film is Harald Reinl's debut feature Bergkristall (1949), whose experiments with elements of documentary realism were rarely embraced by other directors. In Austria, Karl Kurzmayer and Wilfried Fraß used surprising flashes of Expressionism in their sole feature as a duo, Die Sonnhofbäuerin (1948), made quasi-independently, far from the centre of local film production, while in Die Frau am Weg (1948) Eduard von Borsody made statements about Austria's collective guilt that were unutterable for a long time afterwards.*

Olaf Möller

## DIE SONNHOFBÄUERIN

Austria, 1948

Regia: Wilfried Fraß, Karl Kurzmayr

■ Sog.: Herma Costa-Pruscha. Scen.: Wilfried Fraß. F.: Karl Kurzmayr. M.: Leopoldine Pokorny. Mus.: Hans Hagen. Int.: Wolfgang Hebenstreith (Stefan), Elisabeth Höbarth (Mena), Peter Czejke (Peterl), Willy Danek (Martin), Karl Pammer (il vecchio Lois), Helly Lichten (Kordula), Gustav Dieffenbacher (Matthias), Rita Gallos (Zenzi), Anton Lehmann (Lehner). Prod.: Karl F. Sommer per Ring-Film Produktion Karl F. Sommer & Co. (Wien) ■ 16mm. Bn. D.: 86'. Versione tedesca / In German ■ Da: Filmarchiv Austria

Il 1948 è un anno estremamente importante nella storia dell'Austria, per ragioni che sarebbe troppo lungo elencare qui. Limitiamoci a citarne una: fu l'ultimo anno del secondo dopoguerra in cui non fu possibile esportare i film austriaci nel territorio tedesco occupato. Dal 1945 al 1948 i film austriaci furono quindi prodotti essenzialmente per il pubblico domestico. *Die Sonnhofbäuerin*, piccolo film marginale che sorprende per forma e contenuti, probabilmente non si sarebbe potuto realizzare se non in questo periodo.

La storia della moglie di un fattore che attende il ritorno del marito dalla guerra colpisce nella prima metà del film per la sua atmosfera bizzarra, a tratti sfacciatamente impressionista, con tanto di inattese deviazioni nel regno del gotico leggero. Nella seconda metà, invece, con il ritorno del marito, l'estetica si fa più sobria e realista, consona a un tono che meglio potremmo definire come disincantato. Karl Kurzmayr e Wilfried Fraß continueranno a lavorare insieme, ma senza più condividere la regia. Il primo realizzerà solo un altro film di finzione, una 'commedia Heimat' alla buona intitolata *Die Schatztruhe* (1948), tanto attuale con la sua storia di avidità quanto lo è *Die Sonnhofbäuerin* con il suo racconto del ritorno a casa di un soldato (un tema importante per l'Austria del 1948) che



Die Sonnhofbäuerin

diventa una meditazione sulla fiducia e sulla fedeltà coniugale in situazioni di difficoltà. Wilfried Fraß, apparentemente più ambizioso di Kurzmayr, dirigerà pochi altri film, che pur con tutte le loro qualità non formano ciò che potremmo definire un corpus coerente di opere. Né l'uno né l'altro realizzerà mai più nulla con la stessa energia e lo stesso geniale talento.

*1948 is an extremely important year in Austrian history, for too many reasons to list here. But let's mention one: it was the last year after the end of WWII when it was not possible to export Austrian films to the Allied-occupied German territory. So, from 1945 to 1948, Austrian films were essentially made for local viewers only. Die Sonnhofbäuerin, a small, marginal production that is astonishing both formally and in terms of content, could probably only have been made in this period.*

*The story of a farmer's wife waiting for her husband's return from the war dazzles in the first half with its bizarre, sometimes brazenly impressionistic atmosphere, including unexpected slips into the realm of light Gothic. In the second half, though, with the husband's return,*

*the aesthetics become more sober and realistic, befitting a tone best called worldly wise. Karl Kurzmayr and Wilfried Fraß would continue to work together, but never again share directorial duties. The former would make only one more fiction feature, a broad Heimat comedy called Die Schatztruhe (1948), as topical with its story of greed as Die Sonnhofbäuerin is with its tale of a soldier's homecoming (a major subject for Austria in 1948), which becomes a meditation on trust and marital fidelity under pressure. The latter and seemingly more ambitious of the two would very occasionally direct a few more works that, for all their qualities, don't add up to something one could call an oeuvre. Neither of them ever made anything with such a primitive energy and genius again.*

---

## DIE FRAU AM WEG

Austria, 1948

Regia: Eduard von Borsody

■ Sog.: dalla pièce *Der Flüchtling* (1944) di Fritz Hochwälder ispirata a un'idea di Georg Kaiser. Scen.: Eduard von Borsody, Irma Firner, Walter Firner. F.: Walter

Riml. M.: Arnfried Heyne. Mus.: Willy Schmidt-Gentner. Int.: Brigitte Horney (Christine), Robert Freytag (Flüchtling), Otto Woegerer (Rupp). Prod.: Willi Forst per Willi Forst-Film ■ DCP. Bn. D.: 89'.  
Versione tedesca / In German  
■ Da: Filmarchiv Austria

*Die Frau am Weg* è, così come *Die Sonnhofbäuerin*, un film che si sarebbe potuto realizzare solo nel 1948, almeno se guardiamo alla produzione austriaca di quell'anno nel suo complesso. Mentre tutt'attorno alla repubblica alpina occupata la Guerra fredda si faceva di mese in mese più calda, l'Austria si concentrava piuttosto su se stessa. Da un lato il 1948 segnò il decimo anniversario dell'Anschluss, con tutta una serie di feste e funzioni popolari che tornarono a svolgersi per la prima volta dopo dieci anni. Dall'altro lato, almeno nel cinema, fu l'anno della resa dei conti: nel 1948 si riversarono sul pubblico domestico più o meno tutti i film importanti dell'immediato dopoguerra che trattavano delle colpe dell'Austria durante il periodo nazista. Nelle opere di quell'anno furono ammesse e dette esplicitamente cose che per molto, molto tempo non sarebbero più state sfiorate dal cinema austriaco.

La storia di Christine, la moglie di una guardia di frontiera che incontra un prigioniero in fuga, se ne innamora e vuole scappare con lui in Svizzera, comprende un dettaglio che ancora oggi appare sconcertante nella sua franchezza politica: quando la donna capisce che il prigioniero è destinato a un campo di concentramento e sembra esserci già stato, gli chiede se fosse così orribile come si diceva nel suo paesino di montagna. Ecola, la cruda verità negata troppo a lungo e ora rivelata in un melodramma Heimat dalle sfumature noir: tutti sapevano. Dettaglio interessante, il testo che apre il film si rivolge, nelle ultime righe, non solo agli spettatori austriaci ma anche a quelli stranieri: era un'opera destinata ai posteri, in tutta la sua rilevanza e attualità.



Die Frau am Weg

*Die Frau am Weg is, like Die Sonnhofbäuerin, a film that could only have been made in 1948 – at least if we look first at this year's Austrian production in its entirety. While all around the occupied Alpine republic the Cold War was getting hotter by the month, Austria was pretty busy with itself. On the one hand, 1948 marked the tenth anniversary of the Anschluss, with a lot of popular festivities and functions happening again for the first time in a decade. On the other hand, at least in cinema, it was the year of reckoning – more or less every important immediate postwar fiction feature dealing with Austria's failings during the Nazi years was unleashed upon the local audience in 1948. In this year's films, things were acknowledged and outright said that would not, for a very, very long time, be touched upon again in Austrian cinema.*

*The story of Christine, a border guard's wife who meets an escaped prisoner, falls in love and wants to flee to Switzerland with him, includes a detail that still today feels staggering in its political forthrightness: when she understands that the prisoner was headed for a con-*

*centration camp and seemingly had been in one before, she asks whether it was as horrible there as people in her mountain village were saying. There it is, the ugly truth denied for too long but revealed in a noirish Heimat melodrama: everybody knew. Interesting detail: the text that opens the film addresses, towards its end, not only Austrian but also foreign viewers – this was destined to be a work for the ages, for all its topical relevance.*

## DIE SELTSAME GESCHICHTE DES BRANDNER KASPAR

Germania Ovest, 1949  
Regia: Josef von Báký

■ Sog.: dal racconto *Die G'schicht' von' Brandner-Kaspar* (1871) di Franz von Kobell e dalla pièce *Der Brandner Kaspar schaut ins Paradies* (1934) di Joseph Maria Lutz.  
Scen.: Erna Fentsch. F.: Hans Schneeberger.  
M.: Wolfgang Becker. Mus.: Alois Melichar.  
Int.: Carl Wery (Kaspar Brandner), Paul Hörbiger (Tod), Ursula Lingen (Mena), Viktor Staal (Gidi), Beppo Schwaiger





Die seltsame Geschichte des Brandner Kaspar

(Kreitmeier), Gustav Waldau (Petrus), Anton Pointner (barone Schruppf), Rudolf Schündler (dottor Roedel). Prod.: Franz Tappers per Bavaria Filmkunst GmbH  
 ■ 35mm. Bn. D.: 98'. Versione tedesca / *In German* ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

Alla vigilia del suo settantesimo compleanno Kaspar Brandner riceve un visitatore inaspettato: il Boandelkramer – la morte in persona. Ma Kaspar, vivace e in forma, non ha molta voglia di lasciarsi alle spalle le gioie e i dolori della vita terrena, e quindi decide di offrire da bere al Boandelkramer. Questi, ubriacatosi di acquavite di lamponi, si fa convincere a lasciarlo in pace ancora per un anno. Grazie all'astuzia di Kaspar dodici mesi finiscono per diventare vent'anni...

Fu un'idea curiosa quella di produrre un film su Kaspar e il Boandelkramer per il pubblico più ampio della Repubblica Federale Tedesca. I personaggi sono ben noti nel sud del paese, soprattutto grazie al racconto in dialetto alto-bavarese di Franz von Kobell e al suo adattamento per il teatro di Joseph Maria Lutz, ma davvero soltanto lì. Chiedete a un abitante di Colonia, di Amburgo o di Berlino se conosce il Boandelkramer e vi ricambierà con uno sguardo inespressivo. Quindi il film ebbe un successo solo relativo... ma si adattava perfettamente al momento storico, perché *Die seltsame Geschichte des Brandner Kaspar* è un'allegoria sulle paure provocate da un futuro imprevedibile. Sarà anche il paradiso ad attenderci, ma chissà se è tutto vero ciò che si sente dire di quel

luogo. Ricordiamo che il film uscì nello stesso periodo in cui fu fondata la Repubblica Federale Tedesca, quando la gente passò da uno stato all'altro.

In questo film le ansie più diffuse tra la popolazione trovano espressione e infine conforto. Anche le sfumature religiose del film sono in sintonia con lo *Zeitgeist* – si vedano anche, all'interno di questa rassegna, *Bergkristall* e *Die Martinsklause*. Un particolare curioso è la scelta di Paul Hörbiger per il ruolo del Boandelkramer, se non altro per il fatto che suo fratello Attila interpretò, più o meno in quel periodo, il ruolo del protagonista nello spettacolo di rito del Festival di Salisburgo, l'opera teatrale *Jedermann*. *Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes* (1911) che va in scena ogni anno nella piazza del duomo: e *Der Brandner Kaspar schaut*

ins *Paradies* di Lutz non è forse la risposta del popolo al capolavoro borghese di Hugo von Hofmannsthal?

*On the eve of his 70<sup>th</sup> birthday, Kaspar Brandner receives an unexpected visitor: the Boandelkramer – death itself. As fit and vivacious Kaspar doesn't feel like leaving the joys and pains of earthly life behind, he starts drinking with the Boandelkramer who, once drunk on raspberry schnapps, can be persuaded to leave him alone for one more year. Due to Kaspar's savvy, 12 months eventually become 20 years...*

*It was a peculiar idea to produce a film about Kaspar and the Boandelkramer for a wider FRG audience. The characters are well known in the nation's south, due especially to Franz von Kobell's Upper Bavarian dialect story and its theatre adaptation by Joseph Maria Lutz, but really only there. Ask someone from Cologne, Hamburg or Berlin about the Boandelkramer and you will meet a blank face. Therefore, the film's success was only relative... but it perfectly fit the moment, as Die seltsame Geschichte des Brandner Kaspar is an allegory about the fears provoked by an unknowable future. It might be Heaven that awaits, but who knows whether what one hears about that place is all true? Remember, the film was released at the same time that the Federal Republic of Germany was founded, when people moved from one state to another.*

*In this film, popular anxieties are articulated and finally soothed. That the film has religious overtones also syncs with the zeitgeist – see also in this programme Bergkristall and Die Martinsklause. One curious detail is the casting of Paul Hörbiger as the Boandelkramer, if only because his brother Attila played, around the same time, the title role in the Salzburger Festspiele's annual artistic ritual, the production of Jedermann. Das Spiel vom Sterben des reichen Mannes (1911) presented on cathedral square – for isn't Lutz's Der Brandner Kaspar schaut ins Paradies the people's answer to Hugo von Hofmannsthal's bourgeois classic?*



Bergkristall

## BERGKRISTALL

Germania Ovest-Austria, 1949

Regia: Harald Reinl

■ T. it.: *Caino!*. T. int.: *Mountain Crystal*.

Sog.: dal romanzo omonimo (1845) di Adalbert Stifter. Scen.: Harald Reinl, Hubert Schonger, Rose Schonger. F.: Josef Plesner. M.: Harald Reinl. Mus.: Giuseppe Becce. Int.: Franz Eichberger (Franz Valteiner), Maria Stolz (Sanna), Michael Killisch-Horn (Konrad), Hildegard Mayr (il piccolo Sannele), Hans Thöni (il padre di Franz Valteiners), Max Krutnig (Tobias), Hans Renz, Cilli Greif. Prod.: Josef Plesner, Hubert Schonger per Plesner-Film GmbH, Schongerfilm Hubert Schonger ■ 35mm. Bn. D.: 104'. Versione tedesca / In German ■ Da: Bundesarchiv

*Bergkristall* è già, grazie alla sua fonte letteraria, un'opera di enorme importanza, essendo il primo adattamento di un testo di Adalbert Stifter, uno dei massimi scrittori in lingua tedesca del Diciannovesimo secolo. Stifter ebbe per molto tempo una cattiva reputazione tra gli intellettuali tedeschi perché i suoi scritti erano considerati sinonimo di meschinità e bigottia, quintes-

senza del periodo verosimilmente più odiato della storia tedesca prima del Ventesimo secolo, il Biedermeier.

Fu probabilmente per tali caratteristiche che Harald Reinl scelse questo romanzo breve del 1845 per il suo film d'esordio. Aveva motivo di credere che la storia di un uomo che cade in disgrazia e perde la fede per poi essere salvato da qualcosa di simile a un miracolo natalizio non avrebbe lasciato indifferente un pubblico ossessionato dalla religione a causa del vuoto politico e morale del secondo dopoguerra (o semplicemente un'anima collettiva su cui pesavano troppi sensi di colpa, insieme alla paura di una giustizia umana di cui il film delinea chiaramente i limiti).

Reinl continuerà su questa linea in *Gesetz ohne Gnade* (1951) e *Hinter Klostermauern* (1952), con un'idea (molto elementare) di cristianesimo che in seguito aleggerà anche nei suoi film della serie *Winnetou* (1963-65), per non parlare di ... *und die Bibel hat doch recht* (La Bibbia aveva ragione, 1977), il cui titolo non lascia spazio a dubbi. Ad accomunare strettamente *Gesetz ohne Gnade* e *Bergkristall* sono

anche le rivendicazioni di autenticità. *Bergkristall* sottolinea le proprie ambizioni quasi neorealiste, in un richiamo allo stile dei Bergfilme prodotti dal reparto documentaristico dell'Ufa, tanto da anteporre nei crediti gli attori locali non professionisti agli attori professionisti, mentre *Gesetz ohne Gnade* affida il ruolo principale all'autore del romanzo da cui è tratto facendogli interpretare una versione di sé più giovane e ribelle.

*Bergkristall is already, due to its literary source, a work of massive importance, being the first adaptation of a text by Adalbert Stifter, one of the 19<sup>th</sup> century's outstanding German-language writers. For a long time, Stifter had a bad reputation among the German literati as his writings were deemed petty-minded and pious, epitomising German history's arguably most hated period prior to the 20<sup>th</sup> century, the Biedermeier.*

*This was probably the reason that Harald Reinl chose this short 1845 novella for his feature debut. He could be reasonably sure that its story of a man's fall from society's good graces, and his loss of faith, only to be saved by something like a Christmas miracle, would speak to an audience obsessed with religion due to the moral and political vacuum following WWII (or with simply too much guilt on its collective soul, combined with a fear of human justice whose limits the film clearly delineates).*

*Reinl would continue in this vein with *Gesetz ohne Gnade* (1951) and *Hinter Klostermauern* (Behind Monastery Walls, 1952), with (pretty basic concepts of) Christianity later also looming large over his *Winnetou* movies (1963-65), not to mention his unambiguously titled ... und die Bibel hat doch recht (1977), or *the Bible is right*. *Gesetz ohne Gnade* is also closely connected to *Bergkristall* via its claims for authenticity. *Bergkristall* stresses its slightly neorealist ambitions, while leaning on the style of the Ufa documentary department in *Bergfilm* spectacles, by crediting the participation of local*

*amateurs in the production before the actors; while *Gesetz ohne Gnade* stars the author of its source material playing a version of his younger, rebellious self.*

## GEHEIMNISVOLLE TIEFE

Austria, 1949

Regia: Georg Wilhelm Pabst

■ T. it.: *Profondità misteriose*. T. int.: *Mysterious Shadows*. Scen.: Gertrude Pabst, Walter von Hollander. F.: Helmuth Ashley, Hans Schneeberger. M.: Anna Höllering. Scgf.: Isabell Schlichting, Werner Schlichting. Mus.: Roland Kovač, Alois Melichar. Int.: Paul Hubschmid (dottor Benn Wittich), Ilse Werner (Cornelia), Stefan Skodler (Robert Roy), Elfe Gerhart (Charlotte), Hermann Thimig (Heinemann), Maria Eis (signora Willard), Otto Schmöle (presidente Ries), Ulrich Bettac (Kessler). Prod.: Georg Wilhelm Pabst per Pabst-Kiba Filmproduktionsgesellschaft ■ DCP. Bn. D.: 104'. Versione tedesca / *In German* ■ Da: Filmmuseum München

Il destino storico-cinematografico di Georg Wilhelm Pabst è particolarmente triste. Esiste un altro regista che dopo essere stato venerato come uno dei cineasti più grandi e politicamente più significativi di sempre – “der Rote Pabst”, il Papa rosso – sia poi caduto così in basso da vedere il proprio nome trattato quasi esclusivamente con disprezzo e rimpianto? I critici coevi, e fino a poco tempo fa la maggior parte degli storici del cinema, non riuscivano a perdonargli i due film girati durante il periodo nazista. Tutto ciò che fece dopo la Seconda guerra mondiale ne fu quindi macchiato, e solo i film sui ‘grandi temi’ come *Il processo* (1948), *Accadde il 20 luglio* e *L'ultimo atto* (entrambi del 1955) furono reputati degni di più seria considerazione.

*Geheimnisvolle Tiefe* non aveva grandi temi da offrire, e fu quindi distrutto dalla critica e serenamente ignorato dagli spettatori. Visto oggi,

si rivela una sintesi dei principali interessi di Pabst, affascinato dai piaceri, dalle insidie e dalle perversioni della sensualità e del sesso. La storia di conflitti coniugali e di disperazione incentrata su una donna combattuta tra due possibili vite – al fianco di uno scienziato o come signora dell'alta società – ricorda le domande e le tensioni di *Crisi* (1928), mentre le ambientazioni nel sottosuolo rimandano all'impero sotterraneo di *L'Atlantide* (1932). Pabst esplora qui un paesaggio che altri usano solo come ambientazione o semplice sfondo. Con il suo glaciale senso dell'ironia, *Geheimnisvolle Tiefe* offre una visione del gelido ventre del mondo postbellico come nessun altro film di quel periodo.

*The film-historical fate of Georg Wilhelm Pabst is uniquely depressing. Is there another director who at one point was venerated with such fervour as one of the greatest and politically most important ever – the Red Pabst – who fell so far that his name would be mentioned almost only with disdain and regret. Contemporary critics, and until recently most film historians, couldn't forgive him his two films made during the Nazi period. Therefore everything he did after WWII was tainted, and only films on Big Subjects such as *The Trial* (1948), *Jackboot Mutiny* and *The Last Ten Days* (both 1955) were looked at more seriously.*

*Geheimnisvolle Tiefe had no Big Subjects on offer, and was thus critically destroyed, while audiences also stayed at home. Seen today, Geheimnisvolle Tiefe reveals itself as a crystallisation of Pabst's core interests – he was fascinated by the pleasures, pitfalls and perversions of sensuality and sex. The story of marital strife and despair, of a woman torn between possible lives as a scientist and a society lady, resembles the questions and tensions of *Abwege* (1928), while the subterranean settings connect it with the underground empire of *L'Atlantide* (1932). Pabst, here, looks into a scenery others use only as a landscape/setting or a mere story backdrop. With its glacial*



Geheimnisvolle Tiefe

*sense of irony, Geheimnisvolle Tiefe offers a view of the postwar world's frosty inside that's unlike anything else from the period.*

## DIE MARTINSKLAUSE

Germania Ovest, 1951

Regia: Richard Häußler

■ T. int.: *The Cloister of Martins*. Sog.: dal romanzo omonimo (1894) di Ludwig Ganghofer. Scen.: Peter Ostermeier. F.: Josef Illig, Franz Koch. M.: Claus von Boro. Mus.: Bernhard Eichhorn. Int.: Willy Rösner (Waze), Gisela Fackeldey (Recka), Heinz Engelmann (Eberwein), Paul Richter (Sigenot), Ingeborg Cornelius (Edelrot), Ferdinand Anton (Ruedlieb Schönauer), Sepp Nigg (Wambo), Walter Janssen (Waldram). Prod.: Peter Ostermayr per Peter Ostermayr-Film

GmbH ■ 35mm. Bn. D.: 96'. Versione tedesca / *In German* ■ Da: Filmmuseum Düsseldorf

Richard Häußler fu – con Hans Heinz König – il più importante autore di Heimatfilm più piccoli e anti-convenzionali. Con *Die Martinsklause* dimostrò con vigore e inventiva tutto ciò che si poteva fare con un romanzo di Ludwig Ganghofer, scrittore dai dubbi meriti artistici e dalle idee politiche discutibili ma di straordinario richiamo popolare, le cui opere furono trasposte sullo schermo sin dai tempi del muto. Se romanzi quali *Der Jäger von Fall. Eine Erzählung aus dem bayerischen Hochlande* (1883), *Schloß Hubertus* (1895) e *Das Schweigen im Walde* (1899) furono adattati più volte, *Die Martinsklause* ispirò solo questo film, forse perché ambientato nel Medioevo.

Alcune terre della regione di Berchtesgaden, appartenenti all'ordine di Sant'Agostino, sono amministrata da un certo Waze. Questi è un farabutto corrotto, che si dice inganni non solo i monaci ma anche il reggente di Salisburgo, il quale dovrebbe ricevere le tasse che Waze riscuote a nome dell'ordine. Per indagare su queste voci, un canonico di nome Eberwein si reca nel territorio controllato da Waze... Ci vogliono alcuni gravi tumulti contadini e perfino un segno di Dio per porre fine al regno del terrore di Waze e ripristinare la quiete e la dignità cristiane.

L'atmosfera bigotta che aleggia nel film faceva in realtà parte della sua strategia di marketing, con il trailer che prometteva "un'elevata etica cristiana": a quei tempi Dio vendeva. Più interessante da una prospettiva moderna è il modo in cui Häußler in-



Die Martinsklause

troduce tocchi noir e perfino accenni gotici nell'ambientazione d'epoca del film, stile che continuerà a esplorare nel nevrotico melodramma post-bellico a sfondo giallo *Das Dorf unterm Himmel* (1953), nel quale appare anche la favolosa Gisela Fackeldey.

*Richard Häußler was – along with Hans Heinz König – the most important auteur of smaller, more off-beat Heimatfilme. With Die Martinsklause he demonstrated with vigour and imagination all that could be done with a novel by Ludwig Ganghofer, a writer of dubious artistic merits and questionable politics, yet extraordinary public appeal, whose works had been adapted into movies since the silent era. While novels such as Der Jäger von Fall. Eine Erzählung aus dem bayerischen Hochlande (1883), Schloß Hubertus (1895) or Das Schweigen im Walde (1899) were adapted time and again, Die Martinsklause served solely as the source for this one film, possibly because it is set in the Middle Ages.*

*Parts of the Berchtesgaden region then belonged to the order of St. Augustine and were administrated by a man called Waze. He is a corrupt bastard, said to be*

*betraying not only the monks but also the regent of Salzburg, who should receive the taxes Waze collects in the order's name. To investigate these rumours, a cleric called Eberwein heads for the realm under Waze's control... It takes some serious peasant unrest as well as a sign from God to end Waze's reign of terror and reinstate Christian calm and dignity.*

*The film's pious mindset was actually part of its marketing strategy, with the trailer promising "high Christian ethics". God sold film tickets back then. More interesting from a modern perspective is the way Häußler introduces touches of noir and even hints of Gothic into the film's heritage setting, a mode he would continue to explore with the postwar-set neurotic crime melodrama Das Dorf unterm Himmel (1953), which also starred the fabulous Gisela Fackeldey.*

## DIE ALM AN DER GRENZE

Germania Ovest, 1951

Regia: Franz Antel, Walter Janssen

■ Sog.: dal romanzo *Der Besondere. Eine Hochlandsgeschichte* (1893) di Ludwig Ganghofer. Scen.: Aldo von Pinelli, Peter

Ostermayr, Franz Antel. F.: Werner Krien, Peter Haller. M.: Adolf Schlyßleder. Mus.: Bernhard Eichhorn. Int.: Richard Häußler (Sepp), Inge Egger (Zäzil), Willy Rösner (Florian Pfrontner), Ingeborg Cornelius (Wabi), Paul Richter (Martl Bründl), Gustl Stark-Gstettenbauer (Ferdl), Paula Braend (la moglie del sindaco), Ilse Fitz (Resi). Prod.: Peter Ostermayr per Peter Ostermayr-Film GmbH ■ 35mm. Bn.

D.: 93'. Versione tedesca / In German

■ Da: Bundesarchiv Filmarchiv

Un altro adattamento da Ludwig Ganghofer, ancora una volta un testo raramente portato sullo schermo (il romanzo breve *Der Besondere. Eine Hochlandsgeschichte*). Qui il protagonista è interpretato dal regista di *Die Martinsklause*, Richard Häußler. *Die Alm an der Grenze*, come vari altri film coevi – per esempio *Sündige Grenze* (1951) di Robert Adolf Stemmle o *Das Bankett der Schmuggler* (1952) di Henri Storck – parla di contrabbando, crimine molto in voga in quel periodo. I piccoli traffici inizieranno presto a scomparire con la fondazione della Comunità europea del carbone e dell'acciaio, all'origine dell'Unione Europea. Qui è l'aitante Sepp, un evaso che si nasconde in un remoto villaggio alpino, a essere coinvolto in traffici oltreconfine, come scopriranno Martl, il suo datore di lavoro, e Zäzil, la bella donzella amata da entrambi.

Il film occupa un posto speciale nel cuore di molti impertinenti cinefili di lingua tedesca perché alla regia collaborò (non accreditato) Franz Antel, uno dei registi austriaci di maggior successo commerciale, i cui film per lo più privi di ispirazione sono troppo noiosi perfino come guilty pleasure. Antel era un pittore della domenica travestito da zio vizioso, perennemente insultato da critici senza rispetto per le montagne di soldi che facevano i suoi film, ma alla fine troppo cinico e avvilito per impegnarsi, ben sapendo che la nudità femminile (o la sua promessa) avrebbe sempre fatto il pieno al botteghino. *Die Alm an der Grenze*, come forse un'altra



Die Alm an der Grenze

manciata di titoli nella sua vastissima filmografia, indica che possedeva una certa padronanza del mestiere, e forse un talento autentico.

*Another Ludwig Ganghofer adaptation, again of a rarely adapted text (the novella Der Besondere. Eine Hochlandsgeschichte), this time featuring the director of Die Martinsklause, Richard Häußler, as the protagonist. Die Alm an der Grenze, like several other movies of the period – eg Robert Adolf Stemmler's Sündige Grenze (The Sinful Border, 1951), or Henri Storck's Das Bankett der Schmuggler (The*

*Smugglers' Banquet, 1952) – takes smuggling, a contemporary criminal reality, as its subject. These small-scale smuggling operations would soon begin to wither away due to the founding of the ECSC, the origin of the European Union. Here, it is hunky Sepp, an escaped prisoner hiding from the law in a far-off Alpine hamlet, who is involved in moving goods across the mountains, as Martl, his employer, and Zäzil, the young woman who is the object of their affection, have to find out.*

*The film holds also a peculiar place in the hearts of many cheeky German-language cinephiles as it was co-directed*

*sans credit by Franz Antel, one of Austria's commercially most successful directors, whose mostly uninspired movies are too dull even for guilty pleasures. Antel was a Sunday painter as dirty uncle, perennially insulted by critics' lack of respect for the mountains of money his movies made, yet he eventually became too cynical and dejected to make an effort, knowing that (the promise of) female nudity will always make money at the box office. Die Alm an der Grenze, like maybe a handful of other titles in his very extensive filmography, suggests that he did have some craft smarts, maybe even real talent.*



# PARADŽANOV 1954-1966: RAPSODIA UCRAINA

*Parajanov 1954-1966: A Ukrainian Rhapsody*

Programma a cura di / Programme curated by **Daniel Bird, Olena Honcharuk**  
in collaborazione con / in collaboration with **Cecilia Cenciarelli**  
Note di / Notes by **Daniel Bird, Olga Briukhovetsk, Stanislav Bytiutskyi, James Steffen**

Pur essendo associato principalmente al Caucaso meridionale, Sergej Paradžanov ha realizzato la maggior parte dei suoi film in Ucraina. Dopo essersi diplomato alla All-Union State Film School (VGIK) di Mosca, è diventato dipendente dello Studio cinematografico Dovženko di Kyiv. Nonostante negli anni della maturità Paradžanov sia stato incline a sminuire i film che precedettero *Tini zabutykh predkiv* (*Le ombre degli avi dimenticati*), i quattro lungometraggi e i tre documentari che presentiamo qui ci svelano un regista molto diverso ma non meno affascinante. Questo programma non offre solo l'opportunità di tracciare l'evoluzione creativa di Paradžanov come regista, ma riflette anche la variegata produzione del più grande studio ucraino nell'immediato dopo-Stalin. È qui che, nell'arco di dieci anni, i dettami artistici avrebbero lasciato il posto alla nascita di una scuola informale di cineasti, tra cui figuravano anche dei collaboratori di Paradžanov come Jurij Illienko e Leonid Osyka. Questi si rifacevano apertamente al cinema ucraino degli anni Venti, esprimendo al contempo una sensibilità apertamente poetica, persino uno spirito nazionale, che influenzò il cinema delle repubbliche sovietiche non russe e non solo.

Sebbene questo corpus di opere differisca notevolmente dai film successivi di Paradžanov, figurano già alcuni aspetti tematicamente coerenti: una predisposizione verso la cultura popolare, il melodramma e il musical, un'avversione per il realismo e, soprattutto, uno stile appariscente ed esuberante. Realizzato all'inizio del mandato di Brežnev, *Tini zabutykh predkiv* segnò non solo l'emergere del Paradžanov autore, ma anche la fine del suo periodo ucraino. Uno dei motivi fu la censura di quello che doveva essere il seguito del film: *Kyivs'ki fresky* (*Affreschi di Kyiv*). In quest'opera, di cui sopravvivono solo dei test, Paradžanov accentua l'elemento poetico in modo formalmente audace. Il film segna sia l'inizio dell'estetica matura di Paradžanov, sia il culmine di un periodo decennale di sperimentazione creativa a cavallo tra generi, registri e stili.

Oltre a un nuovissimo restauro, a delle rare copie d'archivio in 35mm e alla scansione 4K di negativi originali di tre dei suoi film, questo programma rivela, nell'anno del centenario della nascita di Paradžanov, l'emergere della sua voce creativa e poetica. Un omaggio ancora più significativo durante la guerra con la Russia, quando le perdite umane, territoriali e culturali si susseguono senza sosta. Oggi l'Ucraina non può più permettersi di perdere il proprio patrimonio. Questo programma va oltre il suo scopo immediato e mira a preservare l'arte di Paradžanov e le sue radici nazionali e culturali. È grazie a lui che il cinema ucraino ha riconquistato il riconoscimento internazionale dopo quasi trent'anni.

Daniel Bird e Olena Honcharuk

L'Oleksandr Dovzhenko National Centre desidera ringraziare Łukasz Ceranka (Fixafilm), The Film Foundation, la Cineteca di Bologna e gli Archivi Gaumont-Pathé per il loro prezioso supporto.

*For a filmmaker associated primarily with the South Caucasus, Sergei Parajanov made most of his films in Ukraine. After graduating from the All-Union State Film School (VGIK) in Moscow, he became an employee of Dovzhenko Film Studio in Kyiv.*

*While in later life, Parajanov was prone to rubbish his filmography up to Tini zabutykh predkiv (Shadows of Forgotten Ancestors), the four features and three documentaries that preceded it present a very different but no less fascinating director. Not only does this programme provide an opportunity to trace Parajanov's creative evolution as a filmmaker, but it also reflects the diverse output of Ukraine's largest studio in the immediate post-Stalin era. It was here, over the course of ten years, that artistic stipulations would give way to the emergence of an informal school of filmmakers, including Parajanov's collaborators, such as Yurii Illienko and Leonid Osyka, who looked back to Ukrainian cinema of the 1920s, while exemplifying a defiantly poetic, even national sensibility, which influenced the cinemas of non-Russian Soviet republics and beyond.*

*Although this body of work differs remarkably from Parajanov's later films, there are indeed some thematically consistent aspects: a predisposition towards folk culture, melodrama and the musical, an aversion to realism and, above all else, a flamboyant sense of style. Premiering at the start of Brezhnev's tenure, Tini zabutykh predkiv marked the emergence of Parajanov the auteur, but the end of his Ukrainian period. His exit from Ukraine was brought about by the cancellation of what was to be his followup, Kyivs'ki fresky (Kyiv Frescoes). With this work, of which Parajanov filmed only camera tests, the poetic aspect was expanded upon in a formally bold manner. It marks both the beginning of Parajanov's mature aesthetics, and also the culmination of a ten-year period of creative experimentation, straddling genres, tones and styles.*

*Bringing together a new restoration, scans from original camera negatives, and rare screenings from 35mm archival prints, on the centenary of his birth, this programme unveils Sergei Parajanov before his creative coming out as cinema's leading poetic stylist. And it acquires even greater value during this Russian war, when human, territorial and cultural losses are happening beyond reason. Ukraine cannot afford to lose its heritage again. This programme goes beyond its scope, it aims at preserving Parajanov's art as well as his national and cultural roots. It's thanks to him that Ukrainian cinema regained international recognition after almost 30 years.*

Daniel Bird and Olena Honcharuk

*The Oleksandr Dovzhenko National Centre would like to thank Łukasz Ceranka at Fixafilm, Daniel Bird, the Film Foundation, Cineteca di Bologna and Gaumont-Pathé Archives for their invaluable support with this programme.*



## ANDRIJEŠ / ANDRIEŠ

URSS (Ucraina), 1954

Regia: Sergej Paradžanov,  
Jakiv Bazeljan

■ T. int.: *Andriesh*. Sog.: dal poema omonimo (1946) di Emilian Bucov. Scen.: Emilian Bucov, Hryhorij Koltunov, Sergej Ljalin. F.: Vadym Vereščak, Suren Šachbazian. M.: V. Bondina. Scgf.: Viktor Nikitin, Oleg Stepanenko. Mus.: Ihor Šamo, Grigorij Tyrceu. Int.: Kostantin Russu (Andriješ), Nodar Šašik-ogly (Voinovan), Ljudmila Sokolova (Ljana), Kirill Štirbu (Pakala), Evgenij Ureke (Strymba-Lemna il Gigante), Domnika Darienko (donna cieca), Robert Vizirenko-Kljavin (Tempesta Nera), Trifon Gruzin (Barba-Kot) ■ Prod.: Studi Cinematografici di Kyiv ■ 35mm. D.: 62'. Col. Versione russa con sottotitoli francesi / *In Russian with French subtitles* ■ Da: Gaumont-Pathé Archives

Sergej Paradžanov co-diresse il primo lungometraggio con Jakiv Bazeljan, ma il progetto era principalmente di Paradžanov. Il suo film di diploma perduto, realizzato nel 1952 per il VGIK (Istituto statale di cinematografia dell'Unione Sovietica) e intitolato *Moldavskaja skazka* [Una fiaba moldava], era tratto dallo stesso materiale di partenza: *Andriješ*, il poema narrativo scritto nel 1946 dall'autore moldavo Emilian Bucov. Secondo il critico Rostislav Jurenev, per il suo film di diploma Paradžanov costruì un "grande pupazzo" per il personaggio di Andriješ e lo integrò con riprese dal vero, "ottenendo una notevole naturalezza di movimento e una combinazione di natura viva e illusione teatrale". Questo più convenzionale remake in forma di lungometraggio realizzato agli studi cinematografici di Kyiv aderisce al popolare genere sovietico del film fiabesco, esemplificato da registi come Aleksandr Ptuško e Aleksandr Rou. La concezione visiva del film è chiaramente ispirata alle illustrazioni del poema di Bucov, e quest'ultimo è indicato come coautore della sceneggiatura. La versio-



Andriješ

ne cinematografica, tuttavia, altera la trama in misura significativa e in parte normalizza la stranezza dell'originale. Nel poema la migliore amica di Andriješ è una pecora parlante di nome Miora, mentre il cattivo è un dragone con sette teste anziché il mago malvagio del film, Tempesta Nera. Il film non fu un successo al botteghino e venne criticato dalla stampa sovietica per la sua sceneggiatura poco articolata, ma gli aspetti che piacquero ai censori dell'epoca conservano ancor oggi il loro fascino: la performance dell'attore bambino Kostantin (Kostja) Russu, la colonna sonora e la fotografia di Suren Šachbazian.

James Steffen

*Sergei Parajanov's first feature film was co-directed by Yakiv Bazelian, but it was primarily Parajanov's project. His lost 1952 diploma film for the VGIK (the All-Union State Institute of Cinematography), entitled Moldavskaya skazka [A Moldovan Fairy Tale], was based on the same material: Andriesh, the 1946 narrative poem by the Moldovan author Emilian Bucov. According to the critic Rostislav Yurenev, for his diplo-*

*ma film Parajanov constructed a "large puppet" for the character of Andriesh and integrated it with location shooting, "achieving a remarkable naturalness of movement and a combination of live nature with theatrical illusion". This more conventional feature-film remake produced at the Dovzhenko Film Studio adheres to the popular Soviet fairytale film genre as exemplified by directors such as Alexander Ptushko and Alexander Rou. The film's visual design is clearly inspired by the illustrations for Bucov's poem and Bucov is listed as a co-author of the script. The film version, however, significantly changes the narrative and tames some of the strangeness of the original. In the poem, Andriesh's closest companion is a talking ewe named Miora, and a seven-headed dragon serves as the main villain instead of the film's evil wizard, Black Storm. The film was not a box-office success and was criticised in the Soviet press for its underdeveloped script, but the aspects that critics did admire then still retain their charm: the performance of the child actor Kostantin (Kostya) Russu, the musical score, and Suren Shakhbazian's cinematography.*

James Steffen

## PERŠYJ PARUBOK / PERVYI PAREN'

URSS (Ucraina), 1958

Regia: Sergej Paradžanov

■ T. int.: *The First Lad; The Top Guy*. Scen.: Petro Lubenskij, Viktor Bezorud'ko. F.: Serhii Revenko. M.: N. Gorbenko. Scgf.: Oleksandr Lisenbart, Valerij Novakov. Mus.: Jevhen Zubtsov. Int.: Hryhorij Karpov (Juška), Liudmyla Sosjura, (Odarka), Jurij Satarov (Danila), Valerija Kovalenko (Katrja), Andrij Andrienko-Zemskov (Žurba), Mykola Šutko (Sidor), Tetiana Alekseeva (Frosja), Liudmyla Orlova (Yavdoška), Mychailo Kramar (Panas), Jaroslav Sas'ko (Makar). Prod.: Studi cinematografici Dovženko ■ 35mm. D.: 85'. Col. Versione russa con sottotitoli francesi / *In Russian with French subtitles* ■ Da: Gaumont-Pathé Archives



Peršyj parubok

Affabulatore e spregiudicato burlesco nella vita, Paradžanov non mostrò appieno questo lato creativo nei suoi film. *Peršyj parubok* rimane l'unico in cui si cimentò esplicitamente nella commedia, anche se si possono ravvisare tocchi umoristici in tutti i suoi film successivi.

Il primo lavoro da solista di Paradžanov è un omaggio al suo maestro, il regista ucraino Ihor Savčenko, che aprì la strada al genere della commedia kolchoziana con *La fisarmonica* (*Garmon'*, 1934), incentrato sulla capacità della musica di risvegliare le coscienze.

*Peršyj parubok* parla anche dei momenti di svago riservati ai giovani nelle fattorie collettive, ma nello spirito del disgelo la presa di coscienza arriva attraverso la pratica degli sport ed è coronata dal matrimonio. Il meccanico ribelle Juška (Hryhorij Karpov) è segretamente innamorato della segretaria del Komsomol Odarka (Liudmyla Sosjura), che apparentemente non sembra ricambiare, non per assenza di interesse ma per un senso del dovere che alla fine si rivelerà meno incrollabile del previsto.

Paradžanov costella il film di citazioni brillanti e di gag ingegnose, crean-

do una trama stratificata che sovverte la storia convenzionale. Nonostante le numerose deviazioni dagli stereotipi del genere popolare, il film divenne il più grande successo commerciale della carriera di Paradžanov, con 21,7 milioni di spettatori.

Olga Briukhovetska

*An adventurous prankster and fabulator in real life, Parajanov did not fully display this creative facet in his cinema. Pershyi parubok remained his only direct involvement with comedy, although one can find certain humorous touches in all of his subsequent films.*

*Parajanov's first solo film is a tribute to his teacher, Ukrainian director Ihor Savchenko, who pioneered the collective farm comedy genre with his 1934 film Accordion (Garmon), about the consciousness-raising power of music.*

*Pershyi parubok also deals with the leisure time of the collective farm youth, but in the spirit of the thaw, the rise of consciousness is achieved through the introduction of sports and topped off by marriage. The wayward mechanic Yushka (Hryhorii Karpov) is secretly in love*

*with the Komsomol secretary Odarka (Liudmyla Sosjura), who shows few direct signs of reciprocity, not out of lack of interest, but out of a dutifulness that turns out to be not so robust in the end. Parajanov peppered the film with witty quotes and inventive gags, creating a layered texture that subverts the formulaic story. Despite its many departures from the popular genre formula the film became the biggest commercial success of Parajanov's entire career, generating 21.7 million admissions.*

Olga Briukhovetska

## DUMKA

URSS (Ucraina), 1957

Regia: Sergej Paradžanov

■ T. int.: *Dumka*. Scen.: Sergej Paradžanov. F.: Oleksij Pankratiev. Scgf.: L. Bajkova. Prod.: Studi cinematografici Dovženko, Studi televisivi di Kyiv ■ DCP. D.: 25'. Col. Versione ucraina e russa con sottotitoli inglesi / *In Ukrainian and Russian with English subtitles* ■ Da: Oleksandr Dovzhenko National Centre

*Dumka, Zoloti ruky e Kvitka na kameni* sono stati scansionati in 4K a partire dai negativi originali conservati presso l'Oleksandr Dovzhenko National Centre di Kyiv. La lavorazione è stata effettuata grazie a una speciale collaborazione con Fixafilm (Varsavia) che ha inviato uno scanner Lasergraphics Director dalla Polonia all'Ucraina con l'obiettivo di digitalizzare alcuni tra i titoli più significativi dell'Oleksandr Dovzhenko National Centre. La scansione è stata seguita a Kyiv da Łukasz Ceranka. Un leggero *grading* è stato effettuato presso Fixafilm e supervisionato da Daniel Bird e Oleksandr Bertman.

*Dumka* è il primo dei documentari diretti a inizio carriera da Sergej Paradžanov presso gli Studi cinematografici Dovzhenko di Kyiv. Il soggetto del film è il coro accademico di stato Dumka, divenuto celebre per il canto a cappella. Fondato nel 1919 all'epoca della Repubblica popolare ucraina, l'ensemble è sopravvissuto alla Seconda guerra mondiale, allo stalinismo, al disgelo, alla stagnazione, alla perestrojka, e il suo repertorio ha rispecchiato i cambiamenti e i gusti dei tempi sovietici, facendo coesistere inni patriottico-comunisti, canzoni popolari e brani della musica classica internazionale.

Il film è un collage di esibizioni che spaziano dalle canzoni popolari ispirate alle poesie di Taras Ševčenko ai canti rivoluzionari di Pavlo Tyčyna e Ivan Franko. L'inno più famoso del Partito sovietico, *Lode al Partito comunista*, rappresenta il momento culminante del film.

Paradžanov considerava *Dumka* il suo fallimento. Tuttavia esso rifletteva già in maniera piuttosto chiara la sua ricerca creativa. Il regista non era francamente interessato alla componente ideologica ma cercava l'opportunità di scoprire il folklore ucraino. Non aveva nessuna voglia di girare uno scontato film musicale per la televisione, così diede vita ai testi delle canzoni attra-



Dumka

verso piccoli racconti poetici.

In questo modo ciascun pezzo trova il proprio immaginario. I motivi folkloristici ricorrenti, che ricordano il film d'esordio *Andriješ*, diventano una dichiarazione d'amore alla terra ucraina. Questo eclettismo è sottolineato dalla forza poetica delle immagini, nelle quali Paradžanov spesso riecheggia Dovzhenko. Il regista sottolinea inoltre il legame tra umanità e natura, esprimendo la sua ammirazione per quest'ultima. Seguendo le orme di Dovzhenko, ci ricorda che da questo legame è nata la cultura popolare. Come molti suoi colleghi, Paradžanov scopre l'Ucraina e la sua storia attraverso il cinema.

Stanislav Bytiutskyy

*Dumka, Zoloti ruky and Kvitka na kameni were scanned in 4K using the original negatives preserved at Dovzhenko Centre. The project was made possible thanks to the special partnership with Fixafilm (Warsaw) who was able to ship a Lasergraphics Director scanner from Warsaw to Ukraine to digitize some of Dovzhenko Centre's most precious collections. Scanning was*

*conducted by Łukasz Ceranka in Kyiv. A light grading was performed at Fixafilm, supervised by Daniel Bird and Olena Honcharuk.*

*Dumka is the first of the documentaries directed by Sergej Parajanov at the Dovzhenko Film Studio in Kyiv at the very beginning of his career. The film's subject is the state academic choir Dumka, which became famous for its a cappella singing. The ensemble was established in 1919, in the times of the short-lived Ukrainian People's (National) Republic. It survived WWII, Stalinism, thaw, stagnation, perestroika, and the repertoire reflected the changes and tastes of Soviet times – with communist-patriotic anthems, folk songs, and pieces of world classical music coexisting.*

*The film itself is a mix of the choir's performances, moving from the folk songs based on Taras Ševčenko's poetry to revolutionary songs by Pavlo Tyčyna and Ivan Franko. The Soviet Party's hit Praise the Communist Party is the climax to the film.*

*Parajanov considered Dumka as his failure. However, it already reflected his*

creative exploration quite clearly. The director frankly was not interested in the ideological component, but he was looking for the opportunity to discover Ukrainian folklore. Parajanov had no desire to make an obvious musical TV film, so he visualised the words of the songs through tiny poetic narratives.

Thus, each song finds its own imagery. The folkloric motifs that recur in the story, reminiscent of Parajanov's debut film *Andriesh*, become a declaration of love for the Ukrainian land. This eclecticism is underlined by the poetic force of images, in which Parajanov often echoes Dovzhenko. He also emphasizes the bond between humanity and nature, admiring the latter. Following Dovzhenko, he reminds us that folk culture emerged from this bond. Like many of his peers, Parajanov discovers Ukraine and its history through filmmaking.

Stanislav Bytiutskyi



Zoloti ruky

## ZOLOTI RUKY

URSS (Ucraina), 1957

Regia: Sergej Paradžanov,  
Oleksandr Nikolenko, Oleksij  
Pankratiev

■ T. int.: *Golden Hands*. Scen.: Ivan Kornienko F.: Oleksij Pankratiev. Scgf.: Mychajlo Rakovskij, Heorhij Lukašov, B. Fedorenko. Mus.: Hrihorij Hembra. Int.: M. Kindzerskyi, I. Kononenko, Tolia Zajcev, I. Blagodarov, E. Šachovskij, I. Markevyč. Prod.: Studi cinematografici Dovzhenko  
■ DCP. D.: 36'. Col. Versione ucraina con sottotitoli inglesi / *In Ukrainian with English subtitles* ■ Da: Oleksandr Dovzhenko National Centre ■ Scansionato in 4K a partire dai negativi originali conservati presso l'Oleksandr Dovzhenko National Centre / *Scanned in 4K using the original negatives preserved at Oleksandr Dovzhenko National Centre*

Insieme a *Dumka*, questo cortometraggio di Paradžanov forma un dittico sulla cultura ucraina. Il soggetto sono gli artigiani che realizzano ceramiche,

dipinti, oggetti in vetro e ornamenti. Kateryna Bilokur, Dmytro Holovko e altre leggende dell'arte popolare si susseguono sullo schermo, mentre una voce fuori campo commenta le particolarità del loro lavoro e le diverse regioni dell'Ucraina che essi rappresentano. *Zoloti ruky* rivela alcuni aspetti della figura di Paradžanov. Uno è il suo grande amore per le opere d'arte popolare, che collezionò per tutta la vita. Un altro è la passione per l'arte popolare vista come legame con la storia e la natura. Paradžanov evidenzia questo legame attraverso il montaggio, mescolando opere d'arte e paesaggi. Naturalmente i Carpazi ricevono un'attenzione particolare.

Quattro anni prima di *Tini zabutykh predkiv*, infatti, il regista aveva scoperto per suo conto la cultura degli Hutsuli, popolazione dei Carpazi. Ammirando l'artigianato dei maestri di Kosiv, Paradžanov mostrò le loro legendarie piastrelle dipinte, che sarebbero poi apparse nel film più importante del suo periodo ucraino.

L'episodio più sorprendente e stimolante del documentario è però l'inaspettato inserimento di un ani-

mazione ispirata a una fiaba ucraina. I protagonisti sono statuette di ceramica che raffigurano noti personaggi del folklore. Attraverso semplici accorgimenti visivi, la storia attira l'osservatore nel vortice dell'incredibile immaginazione di Paradžanov.

Stanislav Bytiutskyi

*Along with Dumka, this Parajanov short forms a diptych on Ukrainian culture. It is about the Ukrainian craftsmen who work in ceramics, painting, glass and ornaments. One by one, Kateryna Bilokur, Dmytro Holovko and other legends of folk art appear on the screen, with the narrator commenting on the peculiarities of their work and the different regions of Ukraine they represent. Zoloti ruky reveals a few facets of Parajanov. One is his huge love for pieces of folk art, which he collected all his life. Another is the passion for folk art as a link to history and with nature. Parajanov pinpoints this connection through editing, mixing art works with landscapes. Of course, the Carpathians receive particular attention.*

*So, four years before Tini zabutykh predkiv the director discovered for himself the culture of the Hutsul people, in-*

habiting the Carpathian region. Admiring the crafts of Kosiv masters, Parajanov demonstrated their legendary painted tiles, which would feature in the leading film of his Ukrainian period.

However, the most striking and inspiring episode in the documentary is an unexpected insertion of animation, based on a Ukrainian fairytale. The protagonists in this story are ceramic figurines of famous folklore characters. Through simple visual means, this story draws the observer into the vortex of Parajanov's incredible imagination.

Stanislav Bytiutskyi

## KVITKA NA KAMENI / CVETOK NA KAMNE

URSS (Ucraina), 1960-62

Regia: Sergej Paradžanov

T.it: *Il fiore sulla pietra*. T. int.: *Flowers on the Stone*. Scen.: Vadym Sobko. F.: Serhij Revenko, Lev Štyfanov. M.: Marfa Ponomarenko. Scgf.: Mychajlo Rakovskij. Mus.: Ihor Šamo. Int.: Boris Dmochovskij (Varčenko), Hrihorij Karpov (Hriva), Liudmyla Čerepanova (Liuda), Inna Burdučenko-Kyryliuk (Khrystyna), Hrihorij Epifancev (Zahornyj), Mychajlo Nazvanov (Zabroda), Dmytro Franko (Čmych). Prod.: Studio cinematografico Dovženko ■ DCP. D.: 73'. Bn. Versione russa con sottotitoli inglesi / *In Russian with English subtitles*. ■ Da: Oleksandr Dovzhenko National Centre ■ Scansionato in 4K a partire dai negativi originali conservati presso l'Oleksandr Dovzhenko National Centre / *Scanned in 4K using the original negatives preserved at Oleksandr Dovzhenko National Centre*

Unico film in bianco e nero di Paradžanov, *Kvitka na kameni* è ambientato nel Donbas, la regione mineraria dell'Ucraina orientale. Combina due trame piuttosto slegate tra loro che ruotano rispettivamente attorno a due personaggi: il minatore Hryhorij Hriva (Hryhorij Karpov), un gaudente che si definisce “la bellezza e l'orgoglio



Sergej Paradžanov sul set di *Kvitka na kameni*

del Donbas”, e una giovane dell'Ucraina occidentale, Khrystyna Ravljuk (Inna Burdučenko, che nei titoli appare come Inna Kyryliuk), che viene mandata nel Donbas con il compito di reclutare nuovi membri per una setta pentecostale. Entrambe le trame trattano della rieducazione riuscita di questi “elementi arretrati”, come venivano chiamati in epoca sovietica.

La ragione per cui le due linee narrative sembrano procedere ognuna per conto proprio è la tragica morte dell'attrice protagonista Inna Burdučenko, stella nascente del cinema ucraino, durante le riprese del film, originariamente affidato ad Anatolij Slisarenko. Slisarenko, regista ambizioso ma mediocre, ordinò all'attrice di correre più volte in un fienile in fiamme finché non rimase fatalmente ustionata. Fu poi condannato a cinque anni di carcere, e l'unico regista dello studio cinematografico Dovženko che fosse disposto a subentrargli alla regia del disastroso film risultò essere Paradžanov. Questi si mostrò scarsamente interessato a costruire una parvenza di continuità a partire dal girato esistente. Aggiunse invece una se-

rie di eccentriche scene a sé stanti che semmai accentuarono l'artificiosità del film. Ne risultò un mostruoso Frankenstein cinematografico.

Per coloro che conoscono la storia produttiva del film, la visione diventa un intrigante gioco di deduzione che consiste nel distinguere tra le scene girate da Slisarenko (tutte quelle interpretate da Burdučenko) e quelle aggiunte da Paradžanov (tutte quelle con Karpov), anche se il confine è a volte sfumato perché Paradžanov usò occasionalmente una controfigura per la star scomparsa. Lo sguardo del detective scopre così un film latentemente surrealista dalla sensibilità queer che decostruisce in corso d'opera la scialba narrazione social-realista.

Olga Briukhovetska

*Parajanov's only black-and-white film, Kvitka na kameni, is set in Donbas, the coal-mining region of eastern Ukraine. It combines two rather unrelated plots revolving around two different characters: the coal miner Hryhorii Hryva (Hryhorii Karpov), a reveller who calls himself “the beauty and pride*



Kvitka na kameni

of Donbas”, and a young woman from western Ukraine, *Khrystyna Ravlyuk* (Inna Burduchenko, she appears in the titles as Inna Kyrlyiuk), who is sent to Donbas to recruit new members for the Pentecostal sect. The successful re-education of these “backward elements”, as they were called in Soviet times, is played out in both plots.

The reason these two plots exist in seemingly parallel realities is the tragic death of lead actress Inna Burduchenko, the rising star of Ukrainian cinema, during the shooting of the film, originally directed by Anatoly Slisarenko. Slisarenko, an ambitious but mediocre director, ordered the actress to run into a burning barn several times until she was fatally burned. He was eventually sentenced to five years in prison, and Parajanov turned out to be the only director at the Dovzhenko studio who

agreed to take over the disastrous film. Parajanov showed little interest in composing any semblance of continuity from the existing footage. Instead, he added a series of eccentric, self-contained scenes that only emphasised the film’s artificiality. The result was a monstrous cinematic *Frankenstein*.

For those who know production history of the film, watching it becomes a fascinating detecting game of distinguishing between the scenes left by Slisarenko (all those starring Burduchenko) and those added by Parajanov (all those starring Karpov), although this boundary is sometimes blurred, since Parajanov occasionally used a stand-in for the deceased star. Such a detective’s gaze reveals a latently surrealist film with queer sensibility that deconstructs the dull socialist-realist narrative in the process of its completion.

Olga Briukhovetska

## UKRAJINS’KA RAPSODIJA / UKRAINSKAJA RAPSODIJA

URSS (Ucraina), 1961

Regia: Sergej Paradžanov

■ T. it.: *Rapsodia ucraina*. T. int.: *Ukrainian Rhapsody*. Scen.: Oleksand Levada. F.: Ivan Šekker. M.: Marfa Ponomarenko. Scgf.: Mychajlo Rakovskij. Mus.: Platon Maiboroda. Int.: Olha Reus-Petrenko (Oksana), Evhenia Mirošničenko (voce di Oksana nelle canzoni), Éduard Košman (Anton), Jurij Guliaiev (Vadym), Natalia Užvij (Nadežda Petrovna), Oleksandr Hai (Vajner), Valerij Vitter (Rudy), Stepan Škurat (nonno di Oksana). Prod.: Studi cinematografici Dovženko ■ 35mm. D.: 78’. Col. Versione russa con sottotitoli francesi / In Russian with French subtitles

■ Da: Gaumont-Pathé Archives



Ukrains'ka rapsodija

Il secondo lungometraggio in solitaria di Paradžanov rappresentava il suo progetto più ambizioso fino a quel momento: un melodramma bellico con riprese in esterni realizzate a Leopoli, utilizzata come “città dell'Europa occidentale”, e a Kaliningrad (Königsberg), che dovrebbe rappresentare le rovine bombardate di una città tedesca. La sceneggiatura di Oleksandr Levada – su una cantante di talento ucraina di nome Oksana che durante la guerra viene separata dall'uomo amato, Anton – aveva indubbiamente un significato particolare per Paradžanov, che prima di entrare al VGIK aveva studiato canto e si era iscritto al conservatorio. Nel film l'arte solleva il morale in tempo di guerra, arricchisce l'esistenza delle persone e fornisce un linguaggio comune all'umanità. Come altri film sovietici del disgelo, in particolare *Il destino di un uomo* (*Sud'ba čeloveka*, 1959) e *Pace a chi entra* (*Mir vchodjaščemu*, 1961), ha un atteggiamento compassionevole nei confronti dei prigionieri di guerra sovietici e della gente comune tedesca. È significativo che, nel film di Paradžanov,

Anton si rifugi in una chiesa tedesca e senta un ragazzino cantare l'*Ave Maria* di Schubert. A differenza della sceneggiatura, il film utilizza una complessa struttura a flashback che Paradžanov probabilmente elaborò con la montatrice, Marfa Ponomarenko, che divenne la più fidata collaboratrice del regista e lavorò a tutti i suoi film successivi. In *Ukrains'ka rapsodija* Paradžanov sperimenta inoltre il sorprendente lirismo visivo che padroneggerà pochi anni dopo in *Tini zabutykh predkiv*. Come il primo lungometraggio da solista di Paradžanov, *Peršyj parubok*, il film piacque al pubblico pur non ricevendo il plauso della critica. Secondo Joshua First attirò circa venti milioni di spettatori in Unione Sovietica, un risultato rispettabile per gli Studi cinematografici Dovženko.

James Steffen

*Parajanov's second solo feature, Ukrains'ka rapsodiia, was his most ambitious project yet: a wartime melodrama that employed location shooting in Lviv to stand in for the unnamed "Western European city", and Kaliningrad*

*(Königsberg) for the bombed-out ruins of Germany. Oleksandr Levada's script, about a gifted Ukrainian singer named Oksana who is separated from her lover Anton during the war, undoubtedly resonated with Parajanov. He studied singing and enrolled in a conservatory before enrolling in the VGIK. In the film, art uplifts morale during wartime, enriches people's lives more broadly, and provides a common language for humanity. Like some other Soviet Thaw films about the war, most notably *Destiny of a Man* (*Sudba Čeloveka*, 1959) and *Peace to Him Who Enters* (*Mir vkhodyaschemu*, 1961), it offers a sympathetic depiction of Soviet prisoners of war and ordinary German people. It is telling that, in Parajanov's film, Anton takes refuge in a German church and hears a young boy singing Schubert's *Ave Maria*. Unlike the script, the film deploys an elaborate flashback structure that Parajanov likely developed in collaboration with the editor, Marfa Ponomarenko. She became Parajanov's most trusted collaborator and worked on all his subsequent features. The film also shows Parajanov delving into the striking visual lyricism that he would master a few years later in *Tini zabutykh predkiv*. Like Parajanov's first solo feature, *Pershyi parubok*, it succeeded as crowd-pleasing entertainment even if it did not receive critical acclaim. According to Joshua First, it earned some 20 million admissions in the Soviet Union, a respectable figure for the Dovzhenko Film Studio.*

James Steffen

## KYIVS'KI FRESKY / KIEVSKIE FRESKI

URSS (Ucraina), 1966

Regia: Sergej Paradžanov

■ T. it.: *Affreschi di Kiev*. T. int.: *Kyiv Frescoes*. Scen.: Sergej Paradžanov, Pavlo Zahrebelnyi. F.: Oleksandr Antypenko. M.: Marfa Ponomarenko. Scgf.: Aleksandr Kudrja. Int.: Tengiz Arčvadze (artista), Vija Artmane (vedova), Afanasij Kočetkov

(lo scaricatore di porto), Antonina Leftij (ex moglie dell'artista). Prod.: Studio cinematografico Dovženko ■ DCP. D.: 15'. Col. Versione muta ■ Da: Studi cinematografici Dovženko, Fixafilm ■ Restaurato da Fixafilm e NCCA (National Cinema Centre of Armenia) nell'ambito del progetto Hamo Bek-Nazarov. Restauro supervisionato da Łukasz Ceranka e prodotto da Daniel Bird. Con il sostegno di Kino Klassika Foundation / Restored by Fixafilm and NCCA (National Cinema Centre of Armenia), produced within the Hamo Bek-Nazarov Project. Restoration supervised by Łukasz Ceranka and produced by Daniel Bird. Fundings provided by Kino Klassika Foundation

Paradžanov lavorò a *Kyivs'ki fresky* per tutto il 1965. Anche se il film non fu mai prodotto, il regista scrisse la sceneggiatura e il copione con piano inquadrature e girò alcuni provini nell'ottobre di quell'anno. Palesemente una celebrazione della Grande guerra patriottica, *Kyivs'ki fresky* si svolge il 9 maggio 1965 – l'anniversario della liberazione di Kyiv. La sceneggiatura di Paradžanov descriveva il film come composto da dieci "affreschi cinematografici". L'opera doveva essere allo stesso tempo tradizionale e innovativa. *Kyivs'ki fresky* offre un assaggio della poetica e dell'immaginario del *Colore del melograno* (1969). Con le sue cornici dorate, le cascate di scaglie di madreperla e le immagini di pizzo su vetro, l'organizzazione grafica complessiva delle inquadrature richiama ripetutamente l'attenzione sull'artificio del cinema: la sceneggiatura di Paradžanov prevede addirittura che il protagonista viva su un set cinematografico. Molti affreschi riguardano un sogno condiviso, legato alla visione di una tenda svolazzante, altra immagine che ricomparirà proprio in *Il colore del melograno*. Per Paradžanov *Kyivs'ki fresky* segnò un allontanamento dalla recitazione naturalistica a favore di un movimento puramente espressivo. Ciò richiama non solo Èjzenštejn e la sua



Kyivs'ki freski

passione per il gesto ma anche gli studi di violino, canto e balletto compiuti dal giovane Paradžanov. Inevitabilmente, l'ufficio di Kyiv del Comitato statale dell'URSS per la cinematografia, Goskino, osservò che i testi esibivano una "percezione distorta... patologica della realtà" e pur riconoscendo il valore della sperimentazione di Paradžanov sentenziò che i provini avessero poco a che vedere con la sceneggiatura sottoposta. Il film fu perciò cancellato. Successivamente il direttore della fotografia Oleksandr Antypenko riutilizzò i provini trasformandoli in un cortometraggio. Poco dopo Paradžanov ricevette dallo Studio cinematografico armeno Hayfilm la richiesta di girare un film sulla vita del poeta nazionale armeno Sayat Nova.

Daniel Bird

*Parajanov worked on Kyivs'ki freski throughout 1965. While it never made it into production, he did write the scenario and shooting script, and filmed a handful of camera tests in October of that year. Ostensibly a celebration of the Great Patriotic War, Kyivs'ki freski is set on 9 May 1965 – the anniversa-*

*ry of Kyiv's liberation. Parajanov's script described the film as made up of ten "cine-frescoes". It was to be both mainstream and innovative. Kyivs'ki freski offers a glimpse of both the poetics and imagery of The Colour of Pomegranates (1969). With its ornate gold frames, falling mother of pearl and shots of lace on glass, the overall graphic organisation of shots repeatedly draws attention to the artifice of cinema – Parajanov's script even stipulates that our hero lives on a soundstage. Many of the frescoes concern a shared dream, linked with the image of a fluttering curtain – another image that will reappear in Pomegranates. For Parajanov, Kyivs'ki freski marked a departure from naturalistic acting in favour of purely expressive movement. This recalls not just Eisenstein's fascination with gesture but also Parajanov's early studies in violin, voice and ballet. Inevitably, the Kyiv office of the Russian State Film Agency, Goskino, Ukraine noted that the tests exhibited "a distorted... pathological perception of reality" and while acknowledging the value of Parajanov's experimentation they nevertheless deemed the tests as having little relation to the scenario submitted. Consequently,*





Tini zabutykh predkiv

*the film was cancelled. Cinematographer Oleksandr Antypenko subsequently repurposed the tests into a short film. Shortly afterwards, Parajanov received a request from Hayfilm Studio in Armenia to make a film about the life of their national poet, Sayat Nova.*

*Daniel Bird*

### **TINI ZABUTYKH PREDKIV**

URSS (Ucraina), 1966

Regia: Sergej Paradžanov

■ T. it.: *Le ombre degli avi dimenticati*.  
T. int.: *Shadows of Forgotten Ancestors*.  
Sog.: dal romanzo omonimo (1912) di Mychajlo Kocjubyns'kyj. Scen.: Sergej Paradžanov, Ivan Čendej. F.: Jurij Illienko. M.: Marfa Ponomarenko. Scgf.: Heorhij

Jakutovyč, Mychajlo Rakovskij. Mus.: Myroslav Skoryk. Int.: Ivan Mykolajučuk (Ivan), Ihor Dzjura (Ivan da bambino), Larysa Kadočnikova (Marička), Valentyna Hlynko (Marička da bambina), Tat'jana Bestaeva (Palahna), Spartak Bagašvili (Jura lo stregone), Mykola Hryn'ko (Batag il pastore), Leonid Engibarov (Miko).  
Prod.: Studio cinematografico Dovženko  
■ DCP. D.: 96'. Col. Versione ucraina

con sottotitoli inglesi / In Ukrainian with English subtitles ■ Da: Studio cinematografico Dovženko ■ Restaurato in 4K da The Film Foundation's World Cinema Project e Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata in collaborazione con Oleksandr Dovzhenko National Centre e in associazione con Studio cinematografico Dovženko. Un ringraziamento speciale a Daniel Bird e Łukasz Ceranka. Con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation / Restored in 4K by The Film Foundation's World Cinema Project and Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory in collaboration with the Oleksandr Dovzhenko National Centre and in association with the Dovzhenko Film Studio. Special thanks to Daniel Bird and Łukasz Ceranka. Fundings provided by the Hobson/Lucas Family Foundation

Fu *L'infanzia di Ivan* (1962) di Tarkovskij a folgorare Paradžanov sulla via di Damasco. Nel 1964, quando gli Studi cinematografici Dovženko di Kyiv lo incaricarono di adattare per il cinema il romanzo *Tini zabutykh predkiv* di Mychajlo Kocjubyns'kyj in occasione dei cent'anni dalla nascita dell'autore, l'approccio di Paradžanov fu clamorosamente poetico. Pur raccontando una storia d'amore impossibile tra i membri di due famiglie in guerra, la trama è frammentaria e disseminata di elementi fantastici. Rifacendosi alle opere del primo Dovženko come *La Terra* (1930), influenzate dal formalismo, Paradžanov crea un modello di cinema che attinge al folklore, alla poesia, al canto e alla danza. Con questo film girato con la partecipazione della comunità dei Russini Hutsuli residente nella regione Carpatica, nell'Ucraina occidentale, Paradžanov si pose a cavallo tra etnografia e voli di fantasia surrealisti. Con riprese elaborate e complessi effetti di stampa, il direttore della fotografia Jurij Illjenko portò il concetto di "macchina da presa emozionale" coniato da Sergej Urusevskij verso territori psichedelici inesplorati. Il com-

positore Myroslav Skoryk attinse al repertorio della musica popolare degli Hutsuli, con i tremita, lunghi e caratteristici corni di montagna, presenti sullo schermo e nella colonna sonora. Il risultato cambiò il corso del cinema ucraino, dando vita al cinema poetico della Scuola di Kyiv (insieme ai film successivi girati da Illjenko in veste di regista e a quelli di Leonid Osyka) e influenzando cineasti del Caucaso meridionale (l'armeno Artavazd Pelešjan, il georgiano Tengiz Abuladze), dell'Asia centrale (l'uzbeko Ali Chamraev, il kirgizo Bolotbek Šamsiev) e non solo (il cecoslovacco Juraj Jakubisko). Quando *Tini zabutykh predkiv* arrivò a New York le sue qualità deliranti e allucinatorie lo resero un improbabile film psichedelico. Sebbene lo stesso Paradžanov tendesse a sminuire le sue opere precedenti, ci sono comunque linee di continuità: l'aspetto fiabesco di *Andriješ* e l'attenzione per l'arte popolare palesata nel cortometraggio documentario *Zoloti ruky*, solo per citarne due. Quando Tarkovskij, insieme al teorico del formalismo (e aspirante sceneggiatore di Paradžanov) Viktor Šklovskij, scrisse una lettera per protestare contro l'incarcerazione di Paradžanov negli anni Settanta, riconobbe *Tini zabutykh predkiv* come uno dei due film che avevano cambiato il cinema, sia in Unione Sovietica che all'estero (l'altro era il lungometraggio successivo: *Il colore del melograno*, del 1969).

Daniel Bird

*It was Tarkovsky's Ivan's Childhood (1962) that brought about Parajanov's Damascus experience. In 1964, when Ukraine's Dovzhenko Studio charged him with the task of bringing Mykhailo Kotsiubynsky's novel Tini zabutykh predkiv to the screen to mark the author's centenary, Parajanov's approach was resoundingly poetic. Ostensibly a tale of doomed love between members of two warring families, the plot is both fragmented and interspersed with fantasy. Harking back to the Formalist-influ-*

*enced works of early Dovzhenko (Earth, 1930), Parajanov forged the blueprint for a cinema derived from folklore, poetry, song, and dance. Shot with the participation of the Hutsul Rusyn hill people in the Carpathian Mountains in West Ukraine, Parajanov straddled the line demarcating ethnography and surrealist flights of fancy. Through elaborate camera mounts and complex printing effects, cinematographer Yurii Illienko took Sergei Urusevsky's notion of the "emotional camera" into uncharted psychedelic territory. Composer Myroslav Skoryk drew upon the repertoire of Hutsul folk music, with tremita, long, distinctive mountain horns, featuring both on screen and on the soundtrack. The result changed Ukrainian filmmaking, effectively birthing the "Kyiv School" of poetic cinema (along with Illjenko's subsequent films as a director and those of Leonid Osyka), and influenced filmmakers in the South Caucasus (Armenia's Artavazd Pelechian, Georgia's Tengiz Abuladze), Central Asia (Uzbekistan's Ali Khamraev, Kyrgyzstan's Bolotbek Shamshiyev) and beyond (Czechoslovakia's Juraj Jakubisko). By the time Tini zabutykh predkiv made it to New York, its delirious, hallucinatory qualities made it an unlikely psychedelic film. While Parajanov himself tended to talk down his previous work, there are, nevertheless, lines of continuity: the fairytale aspect of Andriješ, the attention to folk art evident in the short documentary Zoloti ruky, to name but two. When Tarkovsky, along with the Formalist critic (and would-be Parajanov script-writer) Viktor Shklovsky, wrote a letter protesting against Parajanov's imprisonment during the 1970s, he recognised Tini zabutykh predkiv as one of two films that had changed cinema, both in the Soviet Union and abroad (the other was Parajanov's subsequent completed feature: The Colour of Pomegranates, 1969).*

Daniel Bird





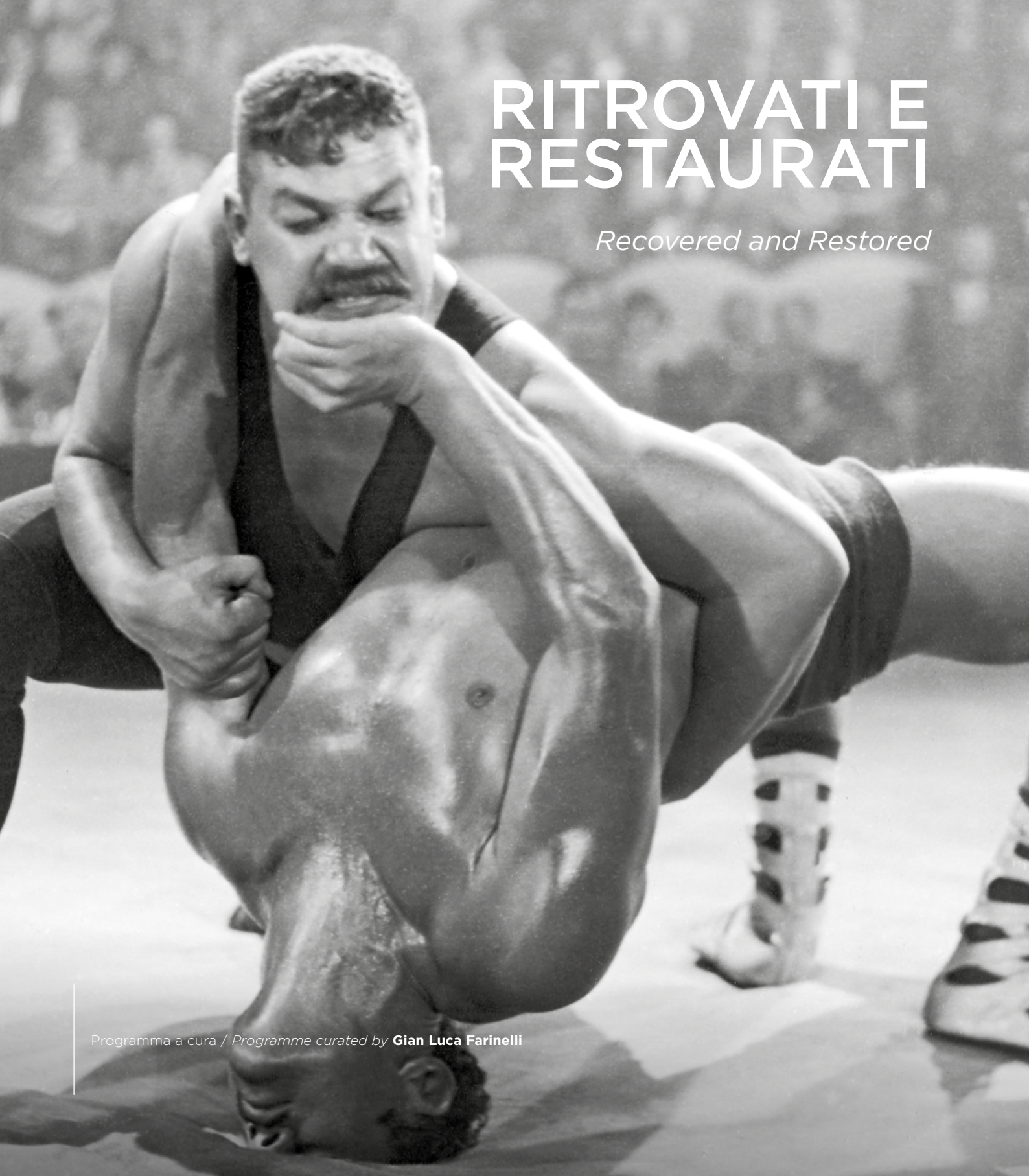
# IL PARADISO DEI CINEFILI

*The Cinephiles' Heaven*

# RITROVATI E RESTAURATI

*Recovered and Restored*

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



È la sezione più antica del nostro festival, quella che a un tempo rappresenta il lavoro di conservazione e restauro e il desiderio cinefilo di vedere o rivedere i film amati e di scoprirne di nuovi. Presentiamo quindi restauri recenti, ma anche copie preziose, rare, vintage che raramente escono dagli archivi. La selezione di quest'anno è esagerata, quasi un festival nel festival. Le opere selezionate tra mute e sonore, lunghe e corte, sono 122 e coprono un arco temporale che va dal 1905 al 2009, da Albert Samama Chickli ai primi film di Guadagnino, Lanthimos, del Toro.

Il restauro dell'anno, per ambizione e dimensioni (sette ore, di cui mostriamo a Bologna la prima parte, di 'sole' tre ore e quaranta), è *IL Napoléon*, che anche prima di questa nuova edizione, grazie a Brownlow e Coppola, era già il più famoso, prestigioso, impossibile restauro di sempre. La Cinémathèque française ha lavorato quattordici anni, raccogliendo tutti gli elementi filmici e non filmici per restituire a Gance l'opera che aveva concepito, ovvero una prova delle possibilità del cinema a venire. Ci commuove oggi quanto il suo autore, costantemente proteso a sfidare il futuro, fosse immerso nella cultura del Diciannovesimo secolo, di cui il film è una sintesi prodigiosa.

Grazie alla Film Foundation portiamo a Bologna, sullo schermo di Piazza Maggiore, due capisaldi del cinema classico, mai visti così, nel loro formato originale Vistavision, in pellicola 70mm: *The Searchers* e *North by Northwest*. Sarà come entrare per la prima volta all'interno di monumenti che conosciamo intimamente. A proposito di monumenti, segnalo i nuovi restauri digitali di *Shichinin no samurai*, *Amadeus*, *The Conversation*, *Paris, Texas*, opere che hanno plasmato lo sguardo dei cinefili nel Novecento e si apprestano ad avere una nuova vita nelle sale del presente. Festeggiamo inoltre il centenario di Sony Columbia, che da trent'anni porta a Bologna opere che hanno segnato la storia del restauro cinematografico.

Nella selezione non troverete solo capolavori consacrati, ma anche film d'esordio. Come quello folgorante di Carlos Saura, che in *Los golfos*, un anno prima di Pasolini, raccontò la gioventù smarrita delle periferie, o quello del grande regista teatrale Peter Zadek, che in *Ich bin ein Elefant, Madame* ritrasse con geniale ironia il '68; o, ancora, quello dalla costumista e sceneggiatrice ungherese Ester Krumbachová, *Vražda ing. čerta*, così nuovo, bello, sorprendente che per la sua autrice sarà impossibile fare un secondo film. Stesso destino toccato al georgiano Kote Mikaberidze, che a causa della travolgente libertà che scorre nel suo *Chemi bebia*, non poté più tornare dietro la macchina da presa.

Impossibile citare tutte le opere. Mi limito a segnalare i corti muti, finalmente restaurati, della coppia maschile più amata della storia del cinema (Laurel&Hardy) e quattro film leggendari che, grazie all'archivio dell'Academy, potremo mostrare in copie Technicolor d'epoca.

Gian Luca Farinelli

*It is the oldest section of our festival, which represents both the world of conservation and restoration, and the cinephilic desire to watch or rewatch beloved films and rediscover them anew. Thus, we will screen recent restorations but also invaluable, rare, vintage prints that are rarely let out of the archives. This year's selection is huge, virtually a festival within the festival. The works selected span silent and sound films, both features and shorts, totalling 122 films made between 1905 and 2009, from Albert Samama Chickli's works to the very first films by Luca Guadagnino, Yorgos Lanthimos, Guillermo del Toro.*

*The restoration of the year, in terms of both ambition and scope (seven hours, of which we will show the first part, lasting 'only' three hours 40 minutes) is THE Napoléon – the premiere of a new edition of what was, thanks to Kevin Brownlow and Francis Ford Coppola, already the most famous, prestigious and difficult restoration ever undertaken. The Cinémathèque française has worked for 14 years, gathering all the filmic and non-filmic elements available to restore Abel Gance's work as he originally conceived it, as proof of the potential of cinema in the future. We are moved by how much its director, who constantly stretched himself to challenge the future, was also immersed in the culture of the 19th century, of which the film provides a prodigious synthesis.*

*Thanks to the Film Foundation, we bring to Bologna and the screen in Piazza Maggiore two of the cornerstones of classical cinema as they have never been seen before – projected in their original Vistavision format and in 70mm: The Searchers and North by Northwest. It will be like entering a monument we already know intimately for the very first time. On the subject of monuments, I would like to mention the new restorations of Shichinin no samurai, Amadeus, The Conversation, and Paris, Texas, works that shaped the cinephile gaze in the 20th century and have now been given a new lease of life in the cinemas of today. We will also celebrate the centenary of Sony Columbia, which for the 30 thirty years has been bringing to Bologna works that have left their mark on the history of film restoration.*

*In this selection, you will not only find established masterpieces, but also debut films. For example, the dazzling debut of Carlos Saura, who told of the lost youth of the urban periphery a year before Pasolini; or that of the legendary theatre director Peter Zadek who, in Ich bin ein Elefant, Madame told the story of '68 with gentle irony; or that of the Hungarian costume designer and screenwriter Ester Krumbachová in Vražda ing. čerta, a film that was so beautiful, original and surprising that its author found it impossible to direct a second film. The same fate befell the Georgian Kote Mikaberidze, who was never again allowed behind a film camera as a result of the rousing sense of freedom that emanates from his sole feature Chemi bebia.*

*There is no way I can mention every film here. I will merely point to the silent shorts of the most beloved male duo in the history of cinema (Laurel and Hardy), restored at last, and four legendary films that, thanks to the Academy Archive, we can finally screen in original Technicolor prints.*

Gian Luca Farinelli

## PROGETTO SAMAMA CHIKLI / SAMAMA CHIKLI PROJECT

a cura di / curated by Mariann Lewinsky

### AÏN-EL-GHEZAL. LA FILLE DE CARTHAGE

Tunisia 1923-1924

Regia: Albert Samama Chikli

■ Scen.: Haydée Chikli. F.: Albert Samama Chikli. Int.: Haydée Chikli (Aïn-el-Ghezal), Haj Hadi Jeballi (Bou-Hanifa Caïd), Belgassem ben Taieb (Saada), Ahmed Dziri (Taleb) ■ DCP. D.: 25'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles*. Da: Cineteca di Bologna, CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée, La Cinémathèque française

Restaurato in 4K e ricostruito nel 2024 dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Image Retrouvée a partire da due copie nitrato 35mm provenienti da La Cinémathèque française e da Département de la Charente (ex-collezione René Charles), depositate presso il CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée. Per la ricostruzione della parte mancante del film sono stati utilizzati i materiali documentali e fotografici presenti nel Fondo Albert Samama Chikli conservato presso Cineteca di Bologna.

*Restored in 4K and reconstructed in 2024 by Cineteca di Bologna at L'Image Retrouvée laboratory from two 35mm nitrate prints provided by La Cinémathèque française and Département de la Charente (formerly René Charles Collection), preserved at CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée. Documentary and photo materials from the Albert Samama Chikli Archives preserved at Cineteca di Bologna were used for the reconstruction of the missing part.*

Prima la cattiva notizia. Il nuovo materiale, appena ritrovato, di *Aïn-el-Ghezal. La Fille de Carthage* ammonta a pressoché nulla: un minuto di immagini e due didascalie non fanno nessuna sostanziale differenza. Quel che rimane del film resta dunque più



Aïn-el-Ghezal. La fille de Carthage

o meno il primo rullo, circa 300 metri, ovvero 20 minuti a 16 f/s. Non avevamo altra scelta che intraprendere un bricolage ricostruttivo, usando i documenti presenti nel Fondo Albert Samama Chikli della Cineteca di Bologna (fotografie, liste di didascalie e la sceneggiatura), per fornire almeno un'idea della parte mancante dell'opera.

E adesso la buona. Possiamo annunciare uno spettacolare passo avanti. *Aïn-el-Ghezal* è sempre stato un problema per gli spettatori, ben disposti ad apprezzare il film e i suoi creatori, ma messi a confronto con un'esperienza di visione a dir poco deludente. Per buona che fosse la causa, per pionieristica che fosse l'opera del cineasta tunisino, resta il fatto che questo film non funzionava.

Ora sappiamo perché. Quel che abbiamo visto finora non era la prima parte di un film di Albert Samama Chikli, ma il disastroso risultato di un rimontaggio, come il confronto tra il primo rullo del film e la sceneggiatura

ha reso evidente. Quando? A opera di chi? L'operazione deve essersi svolta in due fasi: la prima nel 1924 nel laboratorio di Maurice dove il film è stato ridotto da 1424 a 1014 metri, la seconda senza data conosciuta ma ancor più devastante. Un seguace della tecnica cross-cutting - probabilmente il collezionista René Charles, che ha provveduto a salvare il film quanto a farne scempio - ha ridotto in frammenti numerose scene e primi piani, li ha rimixati e rimontati in una serie di falsi campi/controcampi. Riportare alla sua vera forma quest'opera sfigurata è stato come liberare un film nascosto, un *Aïn-el-Ghezal* chiuso in trappola.

In generale, la ricostruzione ha seguito la sceneggiatura; numerose scene presenti nel film sono però assenti dallo script, e note aggiunte a mano al dattiloscritto collocano due di esse in punti diversi. Ma anche con un ordine che resta qualche volta ipotetico, e con le sue lacune, ora il frammento funziona, rende onore al regista Albert Samama e alla sceneggiatrice e attrice

Haydée Chikli, e certamente suscita il desiderio di poter vedere l'intero film. Tuttavia le possibilità che salti fuori altro materiale sono minime. Le speranze di Samama di vendere *Aïn-el-Ghezal* ai distributori francesi o americani andarono deluse, e dunque la copia positiva proiettata a Tunisi il 23 novembre 1923 è probabilmente l'unica a esser mai stata stampata. Per poterla pagare, Samama aveva fatto ricorso a un crowdfunding tra amici.

*The bad news first. The newly found film material of Aïn-el-Ghezal. La Fille de Carthage amounts to nothing, since one minute of moving images and two intertitles make no substantial difference. As before, what remains of the film is more or less the first reel, about 300m or 20 minutes at 16fps. There were no other options for us but to undertake a bricolage reconstruction and use paper documents from the Albert Samama Chikli archives, including photographs, title lists and the script to give an outline of the missing part of the work.*

*Now the good news. A dramatic change for the better can be announced. Aïn-el-Ghezal has always posed a problem to spectators who were more than ready to appreciate the film and its creators, but it made for a disappointing viewing experience. Good cause or no, Tunisian film pioneer or no, the film simply did not work.*

*Now we know why. What we have seen was not the first part of a film by Albert Samama Chikli but the very poor results of re-editing, as the comparison of the remaining reel and the scenario revealed. When? Who? There must have been two rounds, one in 1924 by the Maurice laboratory cutting Aïn-el-Ghezal from 1,424m down to 1,014m, and a second one undated but particularly vicious. A devotee of cross-cutting – probably the collector René Charles who has both saved and butchered the precious reel – has minced most of the scenes and several close-up takes into snippets, remixed them and edited them together into sequences of fake shot/reverse shots.*

*To undo the disfigurement felt like setting free a concealed film, a trapped Aïn-el-Ghezal. In general, the reconstruction follows the scenario; however, several scenes found on film are absent from the script and two of them are indicated in the dactyloscript in more than one place by handwritten notes. But even with a sometimes hypothetical order, and with gaps and jumps, the fragment now works and it honours the director Albert Samama and the scriptwriter and actress Haydée Chikli. It certainly makes us wish to be able to see the entire film. However, the chances of more material turning up are minimal. Samama's hopes to sell Aïn el Ghezal to distributors in France or the US remained unfulfilled, and so the positive print that premiered in Tunis on 23 November 1923 was possibly the only ever struck. The filmmaker had resorted to crowdfunding among friends to be able to pay for it.*

## PÊCHE DE THON DE SIDI DAUD

Tunisia, 1905

Regia: Albert Samama Chikli

■ T. int.: *Tunny Fishing in Tunis*. Distr.: Urban, Eclipse (n. 3121) ■ DCP. D.: 5'. Bn ■ Da: Cineteca di Bologna, FPA Classics, La Cinémathèque française ■ Restaurato nel 2024 da Cineteca di Bologna in collaborazione con FPA Classics e La Cinémathèque française presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un controtipo negativo conservato presso FPA Classics e da un frammento nitrato positivo proveniente dalla collezione Albert Samama Chikli rinvenuta nel 2023 e conservata presso La Cinémathèque française. Scansioni realizzate presso FPA Classics e La Cinémathèque française / Restored in 2024 by Cineteca di Bologna in collaboration with FPA Classics and La Cinémathèque française at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a duplicate negative preserved by FPA Classics and a nitrate positive fragment from the Albert

*Samama Chikli Collection rediscovered in 2023 and preserved at La Cinémathèque française. Scanned at FPA Classics and La Cinémathèque française laboratories*

## PÊCHE AU THON SIDI DAUD

Tunisia, 1906

Regia: Albert Samama Chikli

■ DCP. D.: 2'. Bn ■ Da: La Cinémathèque française ■ Digitalizzato nel 2024 da La Cinémathèque française, a partire da frammenti nitrati negativi provenienti dalla collezione Albert Samama Chikli rinvenuta nel 2023 e conservata presso La Cinémathèque française. Ricostruzione eseguita nel 2024 da Cineteca di Bologna / Digitized in 2024 by La Cinémathèque française, from the negative nitrate fragments of the Albert Samama Chikli Collection rediscovered in 2023 and preserved at La Cinémathèque française. Reconstructed in 2024 by Cineteca di Bologna

Abbiamo provato a montare un frammento positivo ritrovato alla Cinémathèque française all'interno di *Pêche de thon de Sidi Daoud* (1905), il più antico film tunisino che si conosca, uno dei primi di Albert Samama Chikli se non il primo in assoluto, e un impressionante documentario, filmato da una barca beccheggiante tra centinaia di tonni che sferzano violentemente le onde, prima d'essere arpionati e catturati. Samama lo mostrò al Casinò di Tunisi nel dicembre del 1905, come pezzo forte del suo programma Cinémato Chikli, fatto soprattutto di brevi comiche Pathé (alcune delle quali appaiono nella nostra sezione 1904, *Erreur de porte* e *Un coup d'œil par étage*). Negli anni seguenti il film, distribuito su scala internazionale da Urban ed Eclipse, raggiunse un vasto pubblico.

Guardando il materiale negativo di recente riemerso alla Cinémathèque française, con immagini di tonni tagliati e cotti per l'inscatolamento, lo





Pêche au thon Sidi Daoud

strisciante dubbio del filmografo che Samama Chikli abbia filmato la tonnara due volte, nel 1905 e di nuovo nel 1906 – o che abbia montato due diverse versioni a partire dalle riprese del 1905 – ha ripreso vigore e si è trasformato in una quasi certezza. Secondo il catalogo Urban e la copia di distribuzione sopravvissuta, *Tunny Fishing in Tunis* misurava 80 metri, mentre il perduto *La Pêche au thon Sidi Daoud* 1906, descritto scena per scena nella lista autografa di Samama “Negatif [sic] ma collection Tunis 1906”, ne misurava 225. La parte finale mostrava il tonno trattato e messo in scatola; i nuovi frammenti negativi possono corrispondere ipoteticamente

alle scene n. 7, “macellazione del tonno”, e n. 8, “cottura e preparazione”. (Per una riproduzione della lista, cfr. *Albert Samama Chikli, Fotografo, Cineasta, Navigatore*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2023, p. 264).

*A positive print fragment from the Cinémathèque française find has tentatively been edited into the Pêche de thon de Sidi Daoud (1905); the oldest Tunisian film known to exist, one of the first films of Albert Samama Chikli if not the very first one, and an outstanding documentary, filmed from a rocking boat in the middle of hundreds of wildly lashing tunas about to be caught and harpooned. Samama screened it in the*

*Casino de Tunis in December 1905 as a highlight of his Cinémato Chikli spectacles made up mostly of short Pathé comedies. (Some of them, incidentally, feature in the 1904 strand: Erreur de porte and Un coup d’œil par étage). And in the following years the film reached a wide audience as it was distributed internationally by Urban and Eclipse. Looking at the negative material newly surfaced at Cinémathèque française with images of tuna carcasses being cut up and cooked for canning, the lingering suspicion that Samama Chikli might have shot the tonnara twice, in 1905 and again in 1906 – or might have edited two different versions from the 1905 footage – was rekindled and became near-certainty.*

According to the Urban catalogue and the surviving distribution print, Tunny Fishing in Tunis measured 80m, while the lost La Pêche au thon Sidi Daoud 1906, described scene by scene in Samama's autograph list "Negatif [sic] ma collection Tunis 1906", was 225m long. Its final part dealt with the processing and canning of the tuna; the newly discovered negative fragments can be allocated hypothetically to scenes No. 7 "depeçage du thon" and No. 8 "cuisson et preparation". (For a facsimile of the list see: Albert Samama Chikli, Photographer, Filmmaker, Navigator, *Edizioni Cine-teca di Bologna, Bologna 2023, p. 264*).

## INDUSTRIE AGRICOLE ARABE

Tunisia, 1911

Regia: Albert Samama Chikli

- Distr.: Gaumont (n. 3218) DCP. D.: 5'. Bn
- Da: Gaumont Pathé Archives
- Restaurato in 4K nel 2024 da Gaumont Pathé Archives a partire dal negativo originale nitrato / Restored in 4K in 2024 by Gaumont Pathé Archives from the original negative nitrate

Nel 1908-1909 Albert Samama vendette i suoi negativi, soprattutto se non soltanto, alla Le Lion, compagnia di distribuzione di breve vita. Girato nel 1910 e distribuito nel gennaio 1911, *Industrie agricole arabe* fu probabilmente il primo negativo che cedette alla Gaumont, dando così avvio a una lunga collaborazione. Nascosto in un film di compilazione d'intento educativo che la Gaumont realizzò negli anni Venti, il materiale negativo del film di Samama è stato recentemente riscoperto e identificato, con l'aiuto di ingrandimenti e di stampe a contatto di alcuni fotogrammi presenti nel Fondo Samama Chikli. *La Figue de Barbarie*, prima delle quattro parti di *Industrie agricole arabe*, è un esempio perfetto dello stile Samama: informale, vivace, diretto, umano, senza traccia di orientalismo né di pittoricismo.

In 1908-1909 Albert Samama Chikli sold his negatives mostly if not exclusively to the short-lived Le Lion company. Shot in 1910 and released in January 1911, *Industrie agricole arabe* was possibly the first negative he sold to Gaumont, marking the beginning of a long collaboration. Hidden in a longer compilation edited in the 1920s by Gaumont for educational purposes, negative material of the film has recently been rediscovered and identified with the help of frame enlargements and contact prints of film frames in the Albert Samama Chikli Archives. *La Figue de Barbarie*, the opening part of the four parts of *Industrie agricole arabe*, is a perfect example of Samama's filmmaking: informal, lively, direct, human and devoid of orientalism or pictorialism.

## INDUSTRIE DES ÉPONGES

Tunisia, 1912

Regia Albert Samama Chikli

- Distr.: Gaumont (n. 3959) ▪ DCP. D.: 6'. Bn
- Da: Gaumont Pathé Archives
- Restaurato in 4K nel 2024 da Gaumont Pathé Archives a partire dal negativo originale nitrato / Restored in 4K in 2024 by Gaumont Pathé Archives from the original negative nitrate

Per secoli la Tunisia è stato il principale produttore di spugne del mercato mediterraneo, e le spugne uno dei più importanti beni d'esportazione del paese. Quando nel 1911 Albert Samama andò in Libia per filmare la guerra italo-turca dal fronte ottomano, lungo il viaggio realizzò riprese per vari film che avrebbe poi venduto a Gaumont, e a Zarzis, penisola a sud di Djerba sul golfo di Gabès, documentò le attività legate alla tradizionale industria delle spugne, dalle immersioni alle contrattazioni per la vendita.

Spugne! Dove siete andate? Eravate le divinità dei bagni della nostra infanzia, eravate in ogni casa. Venivamo lavati con le spugne e potevamo giocarci



Industrie agricole arabe



Industrie des éponges

all'infinito, estasiati dalla loro meravigliosa capacità di trattenere tanta acqua e poi di rilasciarla sotto la pressione delle nostre mani. (E i cristiani certo ricordano la spugna che compare, compassionevole, nella scena della crocifissione).

Non c'è nemmeno bisogno di dire che l'ecosistema marino del poco profondo Golfo di Gabès, per tempo immemore una delle zone più pescose del Mediterraneo, oggi può dirsi morto, distrutto dalle emissioni della fabbrica Gabès-Gannouch (fosfati), dalle discariche incontrollate della locale industria chimica (fluoridi, metalli pesanti) e così via (sversamenti di petrolio).

*For centuries Tunisia was the leading producer of Mediterranean commercial sponge, which was one of the country's most important export goods. When, in 1911, Albert Samama Chikli travelled to Libya to film the Italian-Turkish war from behind the Ottoman front, he shot on his way footage for several films that he later sold to Gaumont. In Zarzis, a*

peninsula south of Djerba in the Gulf of Gabès he documented the traditional sponge industry, from the diving to the sales negotiations on the market. Sponges! Where have you gone? You were the divinities of our childhood bathrooms, you were in every house. We were washed with sponges and played endlessly with them, marvelling at their marvellous capacity to hold so much water and to release it when pressed. (Christians might also remember a certain merciful sponge playing a role in the crucifixion.)

Needless to say that the marine ecosystem of the Gulf of Gabès, for times immemorial one of the richest fishing areas of the Mediterranean, is now dead, devastated by the emissions of the Gabès-Gannouch factory (phosphate), the untreated discharges of the Gabès Chemical industry (fluorid, heavy metals) and so on (oil leaks).

## ALBERT SAMAMA CHIKLI FRAGMENTS ET INÉDITS

Tunisia, 1905-1920

Regia: Albert Samama Chikli

■ La Pêche à l'épervier / La Recolte du Jasmin 1910 / [Medina de Tunis. Rue Sidi Ben Ziad. Marché, 1909-1910] / [Soutanes] / Le Bey de Tunis [ca. 1912] / [Blanche Ferrero et Haydée Chikli au jardin de Rue Sidi Sifian, ca. 1915] / [Samama et un ami] / [Les Annales de la guerre, 1918]

■ DCP. D: 5'. Bn ■ Da: La Cinémathèque française ■ Digitalizzati nel 2024 da La Cinémathèque française a partire da frammenti nitrati negativi e positivi provenienti dalla collezione Albert Samama Chikli rinvenuta nel 2023 e conservata presso La Cinémathèque française / Digitized in 2024 by La Cinémathèque française, from the negative and positive nitrate fragments of the Albert Samama Chikli Collection rediscovered in 2023 and preserved at La Cinémathèque française



Albert Samama Chikli fragments et inédits

Un anno fa, tre scatole di materiale non identificato sono emerse da un'area inesplorata delle collezioni depositate alla Cinémathèque française. Alcune vedute Lumière e alcuni film del 1904-1905 sono stati identificati facilmente, ma che dire degli oltre settanta brevissimi frammenti su nitrato, positivi o negativi? Infine si è scoperto che erano frantumi di film girati da Albert Samama Chikli, perlopiù oggetti senza valore, immagini d'inizio pellicola con punzione, inquadrature sbagliate, figure decapitate – chiaramente, gli scarti conservati da un regista sentimentale. Un circo delle pulci, ma con le sue stelle: riprese non montate, di perfetta qualità fotografica, di *Le Bey de Tunis* (dove si intravede il vero Naceur Bey), l'incantevole panoramica di un affollato mercato della frutta e verdura, e film di famiglia. Vediamo Haydée, Blanche, il cocker spaniel Flossie e per due volte vediamo Albert. Queste e altre immagini mai viste sono state montate in un programma appositamente realizzato per Il Cinema Ritrovato 2024.

*A year ago, three cans of unidentified material emerged from an uncharted region of the collections housed in La Cinémathèque française. A few Lumière vues and fiction films from around 1904-1905 were easy to identify, but what about the more than 70 very short nitrate fragments of film prints and negatives? They turned out to be snippets of works by Albert Samama Chikli, mostly scraps such as film images with punch holes or badly framed takes of people without any heads – it looks clearly like a sentimental filmmaker's leftovers and waste bits. A flea circus, but with its stars: outtakes in pristine image quality from Le Bey de Tunis (with Naceur Bey), an entrancing pan over a vegetable market and its population and – family films. See Haydée, Blanche, Flossie the cocker spaniel and see Albert (twice)! These and more discoveries have been edited together into a compilation for screening at Il Cinema Ritrovato 2024.*

## IL PASSATO È UN PAESE FANTASMA THE PAST IS A GHOST TOWN

Programma a cura di / Programme curated by **Andrea Meneghelli**

### Parte 1: Tempi The Part 1: Time

Ostia antica sembra una città fantasma, spolverata dopo un evento apocalittico. Il film ci invita alla contemplazione delle sue splendide vestigia e cerca, con alacre spirito didattico, di popolarla di vita: “Raccoglieva 60.000 abitanti, commercianti, banchieri, armatori, funzionari dell’annona, impiegati del porto, barcaiuoli, facchini, gente d’ogni paese”, si premura di informarci con una didascalia, per poi restituirci ciò che resta dei luoghi in cui tutta questa varia umanità faceva acquisti, sacrificava agli dei, si abbandonava allo svago. Ma per animare di personaggi quelle strade immote c’è bisogno della nostra privata fantasia. Come se il film dovessimo completarlo noi.

Torquato Tasso, in tali imprese immaginifiche, eccelle fino ai bordi del delirio. La Terra Santa è una paesaggio fiabesco da plasmare e perlustrare con la forza del pensiero. Nella prima inquadratura, la sua stanza diventa il palcoscenico sul quale scorrazzano fanciulle, paladini e saraceni ectoplasmatici. La chiesa lo bolla di eresia, l’amore proibito lo inguaia, gli intrighi di corte lo sbattono in una concretissima prigione (buona parte del film è girato nel castello di Ferrara). Facciano pure: la forza dell’invenzione artistica è un’arma più potente.

Lo impara a proprie spese il sedicente artista al centro dell’intrigo greco antico di *The Rival Sculptors*. Il suo problema? Essere al tempo stesso un cattivo scultore e uno scultore cattivo. Le due cose van di pari passo, inestricabilmente. Il corpo della giovane che egli brama far sua sfugge agli abbracci. Il marmo in cui vorrebbe immortalarla sfugge ai tocchi dello scalpello. L’obbrobrio statuario che ne esce è il riflesso di un vano



Torquato Tasso

distruttore d’arte, troppo arido per dialogare coi fantasmi.

A proposito: le prime inquadrature di *Volga i Sibir* sembrano una nebbia allucinata dove gli spettri sgomitano per affiorare alla nostra vista. Scherzi del decadimento chimico. Ma anche, forse, un ammonimento: raccontare è dare un senso all’entropia, nell’impossibilità di cambiarne il corso. La copia sopravvissuta (un’edizione italiana di un film russo del 1914, non proprio un caso comune), oltre ai problemi già accennati, è giunta a brandelli. Li avremo ricomposti in buon ordine? Ovviamente lo speriamo. Altrimenti sarà un’altra gustosa versione delle eroiche e sanguinarie vicende di Ermak Timofeevič, il conquistatore della Siberia. Non siamo neanche sicuri che sia morto, per colpa dei fotogrammi mancanti nel finale.

Andrea Meneghelli

*Ancient Ostia is like a ghost town, which has been dusted off after some apocalyptic event. The film invites us to*

*contemplate its splendid legacy and, with educational zeal, to repopulate it. “It housed 60,000 inhabitants, merchants, bankers, armourers, silo functionaries, port workers, boatmen, labourers, and people from every country.” So reads an intertitle, before the film reveals all that remains of the places in which this varied humanity shopped, made sacrifices to the Gods, and gave themselves over to pleasure. The task of reanimating these motionless streets is left to our imagination; it is as if we have to complete the film ourselves.*

*Torquato Tasso excelled at such feats of the imagination, to a point that borders on delirium. The Holy Land is a fantastic place, which can be explored and moulded through the power of thought alone. In the first shot, his room becomes the stage on which ghostly young girls, paladins and Saracens frolic. The Church labelled him a heretic, forbidden love landed him in deep water, and courtly intrigue sent him to a very real prison (a large part of the film was shot in the castle in Ferrara). But what they*



The Rival Sculptors

*did to him didn't matter, because the power of artistic invention remains a more formidable weapon.*

*The so-called artist in the Ancient Greek intrigue The Rival Sculptors learns as much to his own cost. His problem? Being both bad at sculpting and a sculptor who was bad. The two things go hand in hand. The body of the young woman he desires eludes him and his chisel proves no match for the marble with which he tries to immortalise her. The embarrassing statue that results is the reflection of a vain debaser of art, a man who is too insensitive to entertain phantoms.*

*On a similar note, the first shots of Volga i Sibir appear like an imagined fog in which spectres jostle to be seen. It is a dirty trick played on us by chemical decay. But perhaps also an admonishment: if the course of events cannot be changed, then telling a story can at least give meaning to entropy. Moreover, the print (atypically, the Italian release of a Russian film from 1914) only survived in fragments. Did we put them back together in the correct order? Obviously, we hope so. Otherwise it will be just another enjoyable account of the bloody and heroic exploits of Ermak Timofeevič,*

*who conquered Siberia. We cannot even be sure that he died, because the final frames are missing.*

*Andrea Meneghelli*

## THE RIVAL SCULPTORS

USA, 1911

■ Int.: George Soule Spencer, Nancy Avril. Prod.: Edison Manufacturing Company  
 ■ DCP. D.: 9'. Bn. Didascalie olandesi / Dutch intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva incompleta su supporto nitrato messa a disposizione da Primo Giroladini / Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from an incomplete positive nitrate print provided by Primo Giroladini

## VOLGA I SIBIR

Russia, 1914 Regia: Vasilij Gončarov

■ Scen.: Vasilij Gončarov. F.: Louis Forestier. Int.: Pëtr Lopuchin, Pëtr

Čardynin, Pavel Knorr, Konstantin Grekov, Alexandra Gončarova, Nikolaj Semënov, Sof'ja Goslavskaja. Prod.: A. Chanžonkov ■ DCP. D.: 15'. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva imbibita incompleta su supporto nitrato / Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from an incomplete tinted positive nitrate print

## TORQUATO TASSO

Italia, 1914 Regia: Roberto Danesi

■ Int.: Mario Roncoroni (Torquato Tasso), Sigurd Trier. Prod.: Savoia Film ■ DCP. D.: 25'. Col. Didascalie spagnole / Spanish intertitles ■ Da: Cineteca di Bologna e Cineteca dello Stretto ■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva nitrato imbibita e virata messa a disposizione da Cineteca dello Stretto / Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from an incomplete tinted and toned positive nitrate print provided by Cineteca dello Stretto

## I RECENTI SCAVI DI OSTIA

Italia, 1924

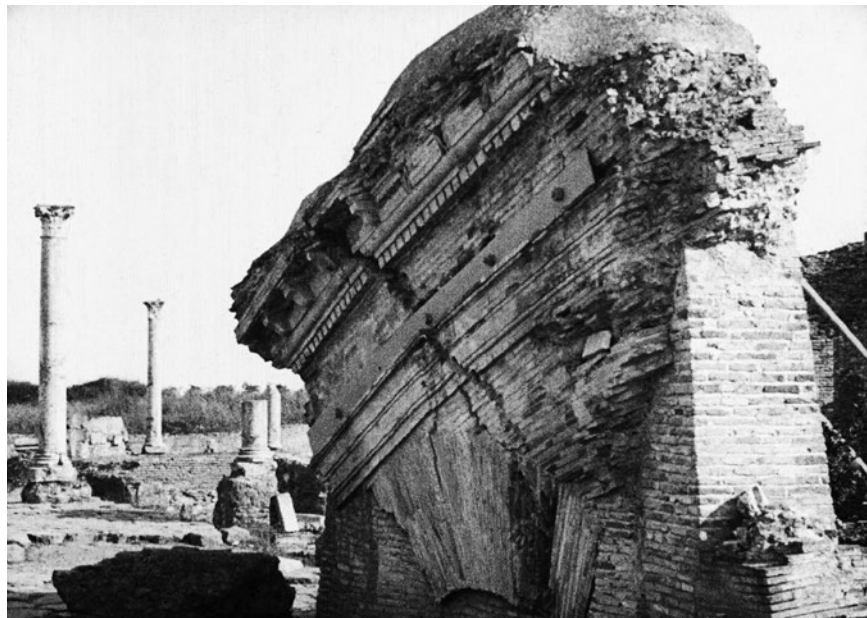
■ Prod.: Sindacato Istruzione Cinematografica ■ DCP. D.: 15'. Col. Didascalie italiane / Italian intertitles  
 ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva nitrato imbibita conservata presso EYE Filmmuseum / Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted positive nitrate print preserved at EYE Filmmuseum

## Parte 2: Luoghi Part 2: Place

Viaggiare è conoscere, si dice. E ora che dall'aeroporto di Bologna a quello di Caracas ci posso mettere una quindicina d'ore (scalo incluso), quanto sapiente posso diventare? L'ignoto viaggiatore che in questo film inglese del 1918 mette piede nella capitale del Venezuela probabilmente era animato dalla stessa convinzione. Anche quando, neanche il tempo che si spengano le luci in sala, ci sbatte in faccia la prima sentenza inappellabile: Caracas è una città letargica, abitata da una popolazione di ignoranti. Guardare i film di viaggio può essere l'occasione per una duplice indagine: sul pezzetto di mondo raggiunto dall'esploratore, sul pezzetto di mondo da cui l'esploratore proviene. Distinguere tra i due è forse l'impresa più ardua. Sforzarsi di farlo è l'unico modo per capirci qualcosa. A meno che non ci si voglia accontentare delle belle cartoline illustrate che ci portano a spasso tra scorci caratteristici, primi piani dei diversi 'tipi razziali', mescite di caffè e l'inevitabile mercato.

Nel 1918 il Venezuela è indipendente da oltre un secolo. Ad Antigua, invece, i britannici si sono imposti nel 1632 (la fonte è Wikipedia, l'altro grande aereo della nostra conoscenza odierna) e all'epoca del film non hanno ancora nessuna intenzione di andarsene. Pertanto (la conseguenza sembra logica), nonostante qualche pestifero uragano, l'isola è una specie di gradevole bomboniera, con strade ampie e pulite, floride coltivazioni di zucchero, gustose pagnotte, un porto vivace e ben fortificato. Più i soliti 'tipi razziali'.

La Somalia, alla fine degli anni Venti è colonia italiana. Il piroscavo Crispi, capitanato da Mario Lagorio, fa spola regolare tra Napoli e Mogadiscio. Anche se, nel film che qui mostriamo (ancora molto misterioso), alla destinazione promessa dal titolo non ci si arriva. Non per colpa dell'imperizia dei naviganti, ma a causa della



I recenti scavi di Ostia

sfortuna che con tutta probabilità ci ha privati di un rullo. Attraversiamo il canale di Suez e tocchiamo varie località costiere (con qualche incursione nell'entroterra), sempre animati dalla nostra brava sete di conoscenza, tra coltivazioni disparate, conchiglie, banchi da seta, scene di vita quotidiana. A Merca incontriamo anche un centro in cui si producono vaccini contro il vaiolo coltivandolo nei bovini e testandolo sui "polli italiani" (tipi razziali?). Il nostro viaggio si interrompe con l'Istunka, una sfida gagliarda a colpi di bastone tra due villaggi sulle rive opposte di un fiume. Saremmo tentati di definirlo sport locale, se non fosse segno della nostra incapacità di comprendere.

Andrea Meneghelli

*It is said that to travel is to learn. Now that one can travel from Bologna airport to Caracas in 15 hours (including the layover), how knowledgeable can I become? The unknown traveller who sets foot in the Venezuelan capital in this English film from 1918 was probably motivated by the same belief. Nevertheless, as soon as the house lights have gone*

*down, we are confronted by an intertitle that offers no room for dissent: Caracas is a lethargic city with an ignorant population. Watching travel films provides an opportunity for two different types of investigation: into the part of the world to which the explorer has travelled and into the part of the world from which he came. Distinguishing between the two is arguably the hardest task, but forcing oneself to do so is the only way to discover anything of value. Unless, that is, you are happy to look at postcard pretty shots which whisk us off on a merry tour of scenic views, close ups of the various "racial types", the pouring of coffee, and the inevitable marketplace.*

*By 1918, Venezuela had been an independent state for over a century. Antigua, on the other hand, was colonised by the British in 1632 (the source for this fact is Wikipedia, that other great aeroplane of modern knowledge) and when this film was made, they showed no sign of wanting to leave. The logical consequence of this is that (the occasional disagreeable hurricane notwithstanding), the island is presented as a chocolate box of delights, with clean and ample streets, flourishing sugar plantations,*

*tasty loaves of bread, and a lively and well-fortified port. Not to mention the usual "racial types".*

*In the late 1920s, Somalia was an Italian colony. The steamship Crispi, captained by Mario Lagorio, regularly travelled between Naples and Mogadishu. However, in the still-mysterious film we are screening, we never reach the destination promised by the title; the navigators are not too blame, rather it is the fault of some unknown misfortune which has deprived us of one of the reels. Motivated by our healthy desire for knowledge, we cross the Suez Canal to arrive in various seaside locations, with the odd incursion inland, catching glimpses of various plantations, tanneries, silkworm farms and everyday life. In Merca we also see a place where they cultivate smallpox vaccines in cattle and test them on "Italian chickens" (racial profiling?) Our journey ends with Istunka, a violent duel with clubs between two villages from opposite sides of a river. We might be tempted to call it a local sport, but that would constitute proof of our inability to fully comprehend it.*

Andrea Meneghelli

## ANTIGUA

Regno Unito, 1918

■ Prod.: London Evening Mail, Post Film Company ■ DCP. D.: 10'. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva imbibita su supporto nitrato / *Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a tinted positive nitrate print*

## VENEZUELA

Regno Unito, 1918

■ Prod.: London Evening Mail, Post Film Company ■ DCP. D.: 13'. Col. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Cineteca di

Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva incompleta imbibita su supporto nitrato / *Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from an incomplete tinted positive nitrate print*

## VIAGGIO NAPOLI-MOGADISCIO: KM 8000 CIRCA

Italia, 1928 ca

■ DCP. D.: 38'. Col. Didascalie italiane / *Italian intertitles* ■ Da: Cineteca di Bologna ■ Restaurato da Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia positiva imbibita su supporto nitrato messa a disposizione da Francesco Bonfatti / *Restored by Cineteca di Bologna at L'Immagine Ritrovata laboratory from a positive tinted nitrate print provided by Francesco Bonfatti*

## [MODE UIT PARIJS 3]

Francia, 1911-1927

### Parijsche Mode No. 8

■ D.: 1' ■ Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*

### Paris Fashions: Latest Creations

■ D.: 5' ■ Didascalie inglesi e olandesi / *English and dutch intertitles*

### Parasols

■ D.: 1' ■ Didascalie olandesi / *Dutch intertitles*

■ DCP. Col. (pochoir) ■ Da: EYE Filmmuseum

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 del Novecento magnificamente colorate a pochoir, con dettagli minuziosi e colori sorprendentemente vivaci. Negli ultimi tre anni sono stati presentati al Cinema Ritrovato *Parijsche Mode No. 25* e *Mode uit Parijs 1 e 2*. Quest'anno proiettiamo in antepri-

ma dell'ultimo rullo, *Mode uit Parijs 3*: un'altra compilation, che questa volta presta particolare attenzione agli stili dei cappelli e alle acconciature.

*Parijsche Mode No. 8* ritrae le modelle prevalentemente in primo piano, valorizzando le creazioni della Maison Agnès e della casa Francine Arnauld.

*Paris Fashions: Latest Creations* si concentra sulle acconciature, tra pettinature eleganti e quelle che sembrano essere parrucche artificiali. La didascalia pare anche contenere un commento sulla taglia (o meglio l'altezza) dei cappelli, indicando che alcuni modelli sono pratici solo per coloro che possiedono un palco a teatro.

*Parasols* è uno splendido film dedicato ad accessori coloratissimi. Un gruppo di modelle esibisce una gamma di parasole in esterni particolarmente soleggiati.

La copia nitrato con colorazione a pochoir è stata scansionata direttamente presso Haghefilm e poi sottoposta a pulizia digitale, un lavoro che richiede molta cura e un attento controllo, considerando i tanti brillantini e piumaggi. Il restauro digitale consente di gestire ciascun colore singolarmente durante il *grading*, mentre la base in bianco e nero rimane neutra.

Elif Rongen-Kaynakçi

*In 2019, EYE Filmmuseum received a collection of nitrate films, among which there were four reels of wonderfully stencilled fashion compilations from the 1910s and 1920s with meticulous detail and amazingly vibrant colours. Over the past three years, Parijsche Mode No. 25 and Mode uit Parijs 1 and 2 have screened at Il Cinema Ritrovato. This year sees the premiere of the final reel Mode uit Parijs 3; yet another compilation, with particular attention given to hats and hairstyles.*

*Parijsche Mode No. 8 displays models mostly in close-up, demonstrating the creations of Maison Agnès and of the House Francine Arnauld.*

*Paris Fashions: Latest Creations concentrates on hairstyles, a mix of ele-*



Parijsche Mode No. 8

*gant hairdressing and what seem to be artificial wigs. The intertitle seems also to contain a comment on the size (or rather the height) of the hats, by stating that some models are only practical for those who own a separate loge.*

*Parasols is a beautiful film dedicated to very colourful accessories. A group of models show a variety of parasols while enjoying a particularly bright day outdoors.*

*The stencil-coloured nitrate print was directly scanned at Hagbepfilm, followed by a digital cleanup, which required a lot of human attention and control, considering all the glitter and feathers. Digital restoration allowed handling of each colour individually during grading while the black-and-white base remains neutral.*

*Elif Rongen-Kaynakci*

## SCUOLA D'EROI

Italia, 1914 Regia: Enrico Guazzoni

■ T. copia: *For Napoleon and France*.  
Scen.: Enrico Guazzoni. F.: Alessandro Bona. Int.: Amleto Novelli (Carlo

Larive), Pina Menichelli (Rina Larive), Gianna Terribili Gonzales (madame de Longueville), Achille Majeroni (capitano Larive), Raffaello Vinci (conte d'Elleuse), Carlo Cattaneo (Napoleone). Prod.: Cines ■ DCP. D.: 83'. Col (da un nitrate imbibito e virato / from a tinted and toned nitrate). Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: Cineteca Milano  
■ Restaurato nel 2024 da Cineteca Milano presso il laboratorio MicLab - Cineteca Milano a partire da un positivo nitrate conservato presso l'archivio storico di Cineteca Milano. Si tratta dell'unica copia con colorazioni a imbibizione e viraggio oggi esistente, oltre che dell'unica stampa che conserva la durata e il montaggio dell'originale Cines del 1914 / Restored in 2024 by Cineteca Milano at MicLab - Cineteca Milano laboratory from a positive nitrate preserved in the archives of Cineteca Milano. This is the only existing tinted and toned copy and the only print with the original Cines running time and editing from 1914

Enrico Guazzoni è noto per essere il creatore, insieme con Giovanni Pastrone, del kolossal italiano di ispirazione classica. *La Gerusalemme liberata*

e *Quo Vadis?*, entrambi realizzati prima del grande exploit internazionale di *Cabiria*, sono due titoli fondativi di questo filone e vengono ricordati tra gli esempi meglio riusciti del genere. Non tutti sanno, d'altra parte, che egli fu anche autore di un numero non piccolo di pellicole aventi a soggetto temi legati alla Rivoluzione francese e alle successive guerre napoleoniche. L'iscrizione di *Scuola d'eroi* al rango di vero e proprio kolossal storico sulle campagne napoleoniche non solo appare evidente dalle affollate scene di massa illustrate nei suoi numerosi quadri di battaglia, ma è confermata da una galleria di interpreti che annovera, in pratica, tutti i divi della scuderia Cines, a partire da Amleto Novelli, fino all'astro nascente Pina Menichelli, che proprio con questo film si appresta a sostituire, nelle gerarchie della casa romana, la più matura Gianna Terribili Gonzales, oscurata dalla fresca interpretazione della giovane collega.

Proiettato per la prima volta a Roma nel marzo del 1914 (all'apice dunque della maturità del cinema muto italiano), *Scuola d'eroi* venne notato da George Kleine, socio di Thomas Edison e tra i massimi tycoon statunitensi dell'epoca. Questi se ne assicurò la distribuzione in America, cogliendo immediatamente la pregnanza dei motivi napoleonici del plot e adattando il titolo di *Scuola d'eroi* in *For Napoleon and France*.

La versione presentata, che mantiene le didascalie e il titolo dell'edizione americana, è stata restaurata a partire da un positivo nitrate depositato presso Cineteca Milano. Si tratta dell'unica copia imbibita oggi esistente, che presenta un metraggio superiore (1708 m) a quello della copia conservata presso il fondo George Kleine della Library of Congress (1483 m) e si differenzia da questa per un montaggio lineare, privo di flashback, probabilmente più rispettoso dell'originale Cines (2230 m).

Matteo Pavesi





Scuola d'eroi

Enrico Guazzoni is best known as the creator, together with Giovanni Pastro-ne, of the Italian epic films set in clas-sical times. *La Gerusalemme liberata* and *Quo Vadis?*, both made before the international success of *Cabiria*, repre-sent the first examples of the genre and are fondly remembered as among its most memorable titles. Not everyone knows, however, that he was also the author of a not insignificant number of films deal-ing with subjects related to the French Revolution and the subsequent Napole-onic wars. That *Scuola d'eroi* truly be-ongs amongst the list of historical epics set during the Napoleonic campaign is clear not only from its large-scale bat-tle scenes, but also from the fact that it features nearly all the biggest names in the Cines stable, from Amleto Novelli to

newcomer Pina Menichelli, whose fresh performance overshadows that of the older Gianna Terribili Gonzales, whom she would soon overtake in the Roman studio's hierarchy.

Screened for the first time in Rome in March 1914 (at the height of Ital-ian cinema's golden age), *Scuola d'eroi* was spotted by George Kleine, Thomas Edison's partner and one of the principle American tycoons of the period. He im-mediately recognised the significance of its Napoleonic theme and ensured it was distributed in America, under the title *For Napoleon and France*.

The version presented here, which re-tains the title and intertitles of the Amer-ican edition, was restored from a nitrate positive held by the Cineteca Milano. The only tinted copy currently in existence, it

is longer (1,708m) than the copy held in the George Kleine collection at the Li-brary of Congress (1483m) and differs from the latter for its linear construction, without flashbacks, which is probably closer to the Cines original (2,230m).

Matteo Pavesi

## ČELOVEČESKIE BEZDNY / HUMAN ABYSSES

Russia, 1916 Regia.: Jevgenij Bauer, Ivan Lazarev (?)

■ Scen.: Liverij Avid. Int.: Ivan Perestiani (Pemov, ingegnere), Ada Šelepina (Lina, sua moglie), Vitol'd Polonskij (Rokotov, avvocato), Andrej Sotnikov (Žuritskij, giornalista). Prod.: A. Chanžonkov and

Co. ■ DCP. D.: 14'. Col. (da un nitrato imbibito e virato / *from a tinted and toned nitrate*). Didascalie russe con sottotitoli inglesi / *Russian intertitles with English subtitles*

## DANIEL' ROK

Russia, 1916

Regia.: Michail Bonč-Tomaševskij

■ Scen.: Michail Bonč-Tomaševskij. Int.: Vladimir Maksimov (conte Artur), Tamara Gamsakurdija (Clair), Nikolaj Nikitin (fidanzato di Clair), Emma Nikitina (sua sorella), Williams Truzzi (Daniel' Rok), Eduard Prede (direttore del circo), Sergej Al'perov (vecchio acrobata), Dmitrij Al'perov (giovane acrobata), Aleksej Tschomelidze, Zen'kovskij, Trofimov, Lavrentij Lavrov, Guido Bruno (artisti circensi). Prod.: D.I. Charitonov ■ DCP.

D.: 35'. Col. (da un nitrato imbibito e virato / *from a tinted and toned nitrate*). Didascalie russe con sottotitoli inglesi / *Russian intertitles with English subtitles*

■ Da: George Eastman Museum, Šiauliai „Aušros“ muziejus ■ Restaurati nel 2023 da George Eastman Museum. Scansionati in 4K presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi nitrato virati e imbibiti conservati presso Šiauliai „Aušros“ muziejus / *Restored in 2023 by George Eastman Museum. Scanned in 4K by L'Immagine Ritrovata laboratory from a 35mm tinted and toned nitrate prints preserved at Šiauliai „Aušros“ muziejus*

Dei circa 2600 film prodotti nella Russia pre-sovietica, solo 352 risultano essersi conservati: meno del 14%. La maggior parte di questi è sopravvissuta in forma frammentaria, senza didascalie né tantomeno viraggi e imbibizioni. I due film pre-rivoluzionari scoperti allo Šiauliai „Aušros“ muziejus in Lituania sono anch'essi incompleti, ma le didascalie ci sono (almeno in parte), e i colori sono autentici. Già questo basta a fare di essi un ritrovamento prezioso. *Čelovečeskie bezdny* è un esempio eccellente dello 'stile elevato' perfeziona-



Čelovečeskie bezdny / Human Abysses

to nei melodrammi di Evgenij Bauer. Scenografo di formazione, Bauer si affidava a drappaggi, tende e colonne che dividevano il set in sezioni ma servivano anche a nascondere le luci. Mensole, caminetti e divani avevano la stessa funzione. Tutto ciò creava una notevole profondità e a volte produceva un effetto quasi stereoscopico. La stampa contemporanea si mostrava comprensiva: “Anche se la gente non vive in stanze del genere e simili lampade non esistono nella vita reale, crea un'impressione, produce un effetto, e questo è decisamente superiore alla più fervida creatività dei registi che si vantano della loro fama”. Per quanto riguarda gli attori, il loro compito principale era quello di porre in risalto l'integrità dell'inquadratura ben bilanciata, di muoversi in armonia con le scenografie – in diagonale, se possibile. Il materiale superstite di *Čelovečeskie bezdny* è così frammentario che la trama e la recitazione diventano irrilevanti. Il che, a ben pensarci, enfatizza l'essenza dello stile di Bauer, che trasforma il film in un misto di architettura e balletto.

*Daniel' Rok*, al contrario, è cinema di facile consumo, uno dei tanti tentativi di creare un film d'azione seguendo le orme dei danesi, dei francesi e degli americani. Un buon quarto dell'industria cinematografica russa pre-rivoluzionaria consisteva di film come questo. Il dramma ambientato nel mondo del circo era quasi un sottogenere a sé stante. Ciò che distingue il film è la partecipazione di veri artisti circensi, alcuni dei nomi più importanti del settore, molti dei quali mai più apparsi sullo schermo. Si vorrebbe vederli eseguire i loro numeri più celebri, come nel caso di Sergej Al'perov e di suo figlio Dmitrij Al'perov, leggendari acrobati. Invece Williams Truzzi, probabilmente il più famoso fantino da circo russo dell'epoca, interpreta il cattivo, Tamara Gamsakurdia, nei panni di una ballerina a cavallo, è la sua vittima innocente, e Nikolaj Nikitin, che presto diventerà proprietario e direttore del circo di Mosca, è il nobile eroe.

Acquisite dal museo della fotografia „Aušros“ nel 1983, insieme a un proiettore ad arco di carbone, queste due pellicole furono sviluppate solo



Daniel' Rok

25 anni dopo, quando vennero riscoperte da Vilija Ulinskytė-Balzienė, la nuova direttrice del museo. Il restauro iniziò dieci anni dopo, su iniziativa di Aleksas Gilaitis, un restauratore indipendente. Purtroppo a quel punto le pellicole erano in un grave stato di decomposizione e gran parte del materiale dovette essere scartato.

Peter Bagrov

*Out of circa 2,600 films produced in pre-Soviet Russia, only 352 are known to exist – less than 14%. Most of these have survived in fragments, with no intertitles, let alone tinting and toning. The two pre-revolutionary films discovered at the Šiaulių „Aušros“ muziejus in Lithuania are also incomplete, but the titles are there (at least partially), and the colours are authentic. That alone makes them a valuable find.*

*Chelovecheskie bezdny is an excellent sample of the “high style”, brought to perfection in Yevgeni Bauer’s melodramas. A stage set designer by training, Bauer relied on drapes, curtains and columns,*

*which divided the set into sections but were also used to disguise the lights. Wall ledges, fireplaces and couches served the same purpose. All this led to an impressive depth and at times provided an almost stereoscopic effect. The contemporary press was sympathetic: “Even if people do not live in such rooms, such lamps do not exist in real life, it makes an impression, it produces an effect, and this is significantly better than the most intense creativity of the directors who claim fame.” As for the actors, their main task was to highlight the integrity of the well-balanced frame, to move in harmony with the sets – diagonally, if possible. The surviving footage of Chelovecheskie bezdny is so fragmentary that the narrative and acting become irrelevant. Which, come to think of it, emphasises the essence of Bauer’s style, turning the film into a mixture of architecture and ballet.*

*Daniel Rok, on the contrary, is pulp fiction, one of the many attempts to create an action film, following the footsteps of the Danish, the French, and the Americans. A good quarter of Russian*

*pre-revolutionary film industry consisted of pictures like this. A circus drama was almost a sub-genre of its own. What distinguishes this film is the involvement of actual circus performers, some of the biggest names in the industry, many of them having never made another film. One could only wish that all of them would perform their signature acts, like Sergei Alperov and his son Dmitry Alperov, the legendary acrobats. Instead, Williams Truzzi, arguably the most famous Russian circus jockey of his time, plays the villain, Tamara Gamsakurdia, a horseback dancer, appears as his innocent victim, and Nikolai Nikitin, who would soon become the owner and director of the Moscow circus, becomes the noble hero.*

*Acquired by the „Aušros“ muziejus in 1983, along with a carbon arc projector, these two films remained unprocessed until 25 years later, when Vilija Ulinskytė-Balzienė, the new museum director, came across them. The restoration started another decade later, with the initiative of Aleksas Gilaitis, an independent film preservationist. Unfortunately, by then the reels were in severe state of decomposition, and most of the footage had to be discarded.*

Peter Bagrov

## JUDEX

Francia, 1916 Regia: Louis Feuillade

■ Sog., Scen.: Arthur Bernède, Louis Feuillade. F.: André Glatti, Léon Klausse. Scgf.: Robert-Jules Garnier. Int.: René Cresté (Judex/Jacques de Tremeuse), Musidora (Diana Monti/Marie Verdier), Yvette Andréyor (Jacqueline), Louis Leubas (il banchiere Favraux), René Poyen (il bambino Liquirizia), Édouard Mathé (Roger de Tremeuse), Gaston Michel (Pierre Kerjean), Yvonne Dario (contessa de Tremeuse), Jean Devalde (Moralès), Georges Flateau (il visconte de la Rochefontaine), Olinda Mano (Jean). Prod.: S.E.G. – Société des Etablissements L. Gaumont ■ DCP. D.: 381'. Bn. Didascalie

francesi con sottotitoli inglesi / *French intertitles with English subtitles*

■ Da: Gaumont Pathé Archives

■ Restaurato in 4K nel 2020 da Gaumont a partire da un negativo nitrato e da una copia nitrato imbibita della versione breve conservata presso Lobster Films / *Restored in 4K in 2020 by Gaumont from a negative tinted nitrate print of the reduced version preserved by Lobster Films*

Prologo: D.: 40'; 1° ep.: *L'Ombre mystérieuse*, D.: 32'; 2° ep.: *L'Expiation*, D.: 20'; 3° ep.: *La Meute fantastique*, D.: 44'; 4° ep.: *Le Secret de la tombe*, D.: 31'; 5° ep.: *Le Moulin tragique*, D.: 31'; 6° ep.: *Le Môme réglisse*, D.: 28'; 7° ep.: *La Femme en noir*, D.: 36'; 8° ep.: *Les Souterrains du château rouge*, D.: 30'; 9° ep.: *Lorsque l'enfant parut*, D.: 30'; 10° ep.: *Le Cœur de Jacqueline*, D.: 12'; 11° ep.: *L'Ondine*, D.: 31'; 12° ep.: *Le Pardon d'amour*, D.: 16'

Nella primavera del 1916 Louis Feuillade deve interrompere il successo strepitoso dei suoi *Vampires*. La stampa patriottica (e a quanto pare le più alte autorità) è furiosa per l'esaltazione cinematografica di una guerra di criminali al culmine di una guerra sacra. Léon Gaumont e il suo regista preferito devono subito correre ai ripari. Con l'aiuto di Arthur Bernède alla sceneggiatura, elaborano una nuova serie in cui le tenebre di ieri troveranno il loro esatto contrario e in cui la giustizia (judex!) trionferà finalmente sulle azioni dei malfattori che approfittano della disperazione degli innocenti.

Per rappresentare la legge trionfante è necessaria una figura esemplare. Un film danese, *Homunculus*, propone quella di un supereroe interpretato da Olaf Fønss: mantello e cappello a larghe tese neri come lo sguardo. Sarà il modello per il personaggio centrale della futura opera e per il bell'attore incaricato di indossare un costume destinato a diventare popolare come la tuta di *Fantômas*: René Cresté, finora relegato a pallidi ruoli di attor giovane.

A parte la superba Parigi fantasmatica dei *Vampires*, mai Feuillade ha in-



Judex

serito il paesaggio nella sua opera con tanta forza e poesia come in *Judex*. I direttori della fotografia André Glatti e Léon Klausse prendono il posto del mobilitato Georges Guérin, senza che la celebre fotogenia feuilladiana ne risenta, anzi: il Château Rouge (in realtà il Château Gaillard nei dintorni di Les Andelys) è un'indimenticabile scenografia naturale sapientemente associata all'ambientazione del laboratorio di *Judex*, realizzata come di consueto alla Gaumont, da Robert-Jules Garnier.

Va naturalmente ricordato il prestigioso e numeroso cast di *Judex*, con le sue due eroine contrapposte: l'adolescente Yvette Andréyor, che qui interpreta Jacqueline, un personaggio molto lontano dalla prostituta in *Fantômas*, e naturalmente la fatalmente velenosa Musidora, l'Irma Vep dei *Vampires* qui ribattezzata Diana Monti senza perdere nulla della sua perfida eleganza da maschietta ante litteram.

E poi... tocco feuilladiano finale, la presenza dei bambini, determinanti per l'intrigo. Il caro René Poyen, ov-

viamente, il famoso Bout-de-Zan della serie a lui dedicata, qui nel ruolo parallelo del bambino Liquirizia; questi non perde occasione per tenersi stretta la piccola Olinda Mano, che interpreta il piccolo Jean, il figlio in grave pericolo di Jacqueline. Un giorno Feuillade aveva dichiarato: "Perché un film abbia successo bisogna metterci animali e bambini". Con *Judex* dimostrò di averci visto giusto.

Pierre Philippe

*In the spring of 1916, Louis Feuillade had to interrupt his immensely successful Les Vampires serial, since the patriotic press (not to mention the highest authorities) were incensed by the cinematic glorification of a gang of criminals at the height of a sacred war. Léon Gaumont and his favoured director needed to react swiftly. With the help of Arthur Bernède on the script, they put together a new series where the darkness of the past would find its exact opposite and justice (judex!) would finally prevail over the crooks, fond of driving innocent people to despair.*

An exemplary figure was crucial to representing the triumphant law. Homunculus, a Danish film, featured a superhero played by Olaf Fønss, attired in a cape and a wide-brimmed felt hat as black as his gaze. This would serve as the model for the central character of the work to emerge; the handsome actor who would don a disguise destined to become as popular as Fantômas's tights was René Cresté, until then confined to smaller roles as a young lead.

Apart from the superb fantasy of Paris in *Les Vampires*, Feuillade had probably never incorporated such strong, poetic imagery of the landscape. André Glati and Léon Klausse took over the reins from Georges Guérin, who was deployed, with no detriment to Feuillade's famous photogenic style. On the contrary, the *Château Rouge* (actually the *Château Gaillard near Les Andelys*) provided an unforgettable natural backdrop, skilfully combined with the set of Judex's laboratory, designed as usual by Gaumont's Robert-Jules Garnier.

We must, of course, mention the prestigious and sizeable cast of Judex, especially its two opposing heroines: the sorrowful Yvette Andréyor as Jacqueline, a role far removed from her stone-cold character in *Fantômas*, and, naturally, the invariably venomous Musidora, formerly Irma Vep in *Les Vampires*, here renamed Diana Monti, maintaining her treacherous elegance as a *garçonne* ahead of her time.

And then... a final Feuillade touch, the presence of children as actors pivotal to the plot. The beloved René Poyen, the incarnation of Bout-de-Zan in the director's prolific series of shorts, played a parallel part as Réglisse the kid; young actress Olinda Mano, alias little Jean, was poignant at every turn as the son of Jacqueline, who is in serious danger. But didn't the director once declare, "If you really want to make a film a success, put animals and children in it!"? Louis Feuillade, with his Judex, could not have agreed more.

Pierre Philippe

## THE ADVENTURER

USA, 1917 Regia: Charles Chaplin

■ T. it.: *L'evaso*. Scen.: Charles Chaplin, Vincent Bryan, Maverick Terrell. F.: Roland Totheroh, William C. Foster. Int.: Charles Chaplin (*L'evaso*), Edna Purviance (una ragazza), Henry Bergman (il padre della ragazza/un operaio), Eric Campbell (l'innamorato), Martha Golden (la madre della ragazza/signora Brown), Albert Austin (il maggiordomo), Toraiichi Kono (chaffeur), Frank J. Coleman (secondino grosso), Loyall Underwood (invitato piccolo). Prod.: Charles Chaplin per Lone Star Mutual ■ DCP. D.: 26'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*

■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art

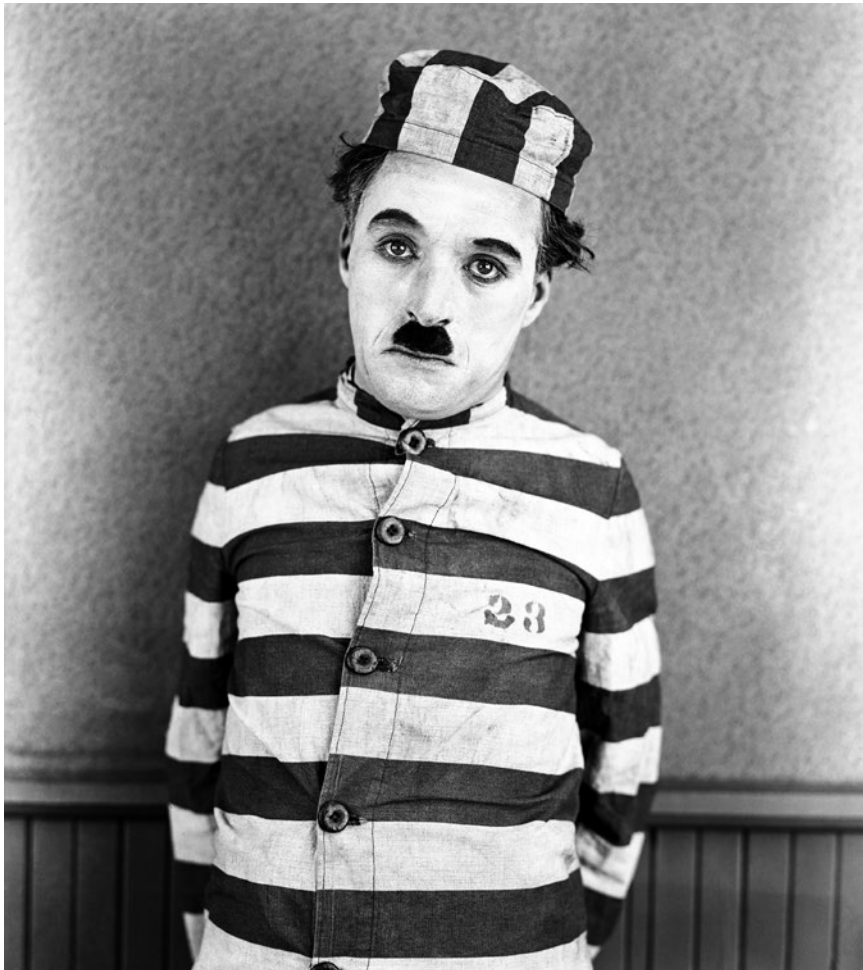
■ Restaurato in 4K nel 2023 da MoMA presso il laboratorio Metropolis Post a partire da sette elementi, incluse copie 35mm di una ristampa di metà anni Venti, della ristampa Commonwealth Pictures e della ristampa colonna sonora VanBeuren. Con il sostegno di The Lillian Gish Fund for Film Preservation. Restauro supervisionato da Peter Williamson e Dave Kehr / *Restored in 4K in 2023 by MoMA at Metropolis Post laboratory from seven source elements including 35mm copies of a mid-1920s reissue, the Commonwealth Pictures reissue and the VanBeuren sound reissue. Funding provided by The Lillian Gish Fund for Film Preservation. Restoration supervised by Peter Williamson and Dave Kehr*

Un'ovvietà del restauro cinematografico è che i titoli più amati sono quasi sempre quelli in condizioni peggiori. I negativi si logorano per l'uso eccessivo, le vecchie stampe sono duplicate per crearne di nuove e ogni nuova generazione analogica comporta una perdita di qualità dell'immagine (e del suono). È stato per molto tempo il problema dei cortometraggi di Charles Chaplin per la Mutual, una serie di dodici comiche da due rulli che Chaplin realizzò nel 1916 e nel 1917. Da molti considerati i lavori più divertenti e formalmente più compiuti di Chaplin, i cortometraggi Mutual sono stati amati fin quasi a distruggerli nel secolo e passa di costante circolazione.

Il nuovo restauro del MoMA di *The Adventurer*, l'ultimo e, per molti, il migliore dei Mutual, giunge come una rivelazione. Assemblato da sette fonti diverse, quasi tutte provenienti dal negativo A (la versione per il mercato americano), spesso combinando elementi all'interno di una stessa inquadratura, ha una chiarezza e una struttura della grana che mancavano al film da generazioni, ed è stato dotato di nuove didascalie che corrispondono a campioni di copie originali di altri film Mutual. Il film ha ora un aspetto molto simile – con effetti quasi inquietanti – a quello che aveva quando apparve per la prima volta sugli schermi americani.

Dave Kehr

Credo che nella commedia sia sempre meglio ottenere due grandi risate consecutive con un'unica gag piuttosto che con due. Prendiamo ad esempio, la gag del gelato in *The Adventurer*. La prima risata è provocata dal mio imbarazzo, la seconda, più sonora, dal gelato che cade sul collo della signora che si mette a strillare e a dare in escandescenza. Con un solo incidente sono riuscito a mettere nei guai due persone e a provocare due scoppi di risa. Per quanto a prima vista possa sembrare elementare, si è qui tenuto conto di due distinte proprietà della natura umana. La prima è costituita dalla soddisfazione che prova il pubblico nel vedere ridicolizzati la ricchezza e il lusso, la seconda è la tendenza degli spettatori a provare le stesse sensazioni che l'attore prova sulla scena. Una delle prime cose che si imparano lavorando in teatro è che alla gente piace vedere i ricchi colpiti da disavventure di ogni genere, e la ragione è che nove decimi dell'umanità è in condizioni di povertà, e segretamente ritiene un privilegio ingiusto le ricchezze dell'altro decimo. Charlie Chaplin, *What People Laugh At*, in "American Magazine", novembre 1918



The Adventurer

*One truism of film restoration is that the best-loved titles are almost always in the worst shape. Negatives wear out from overuse, old prints are duped to create new ones, and image (and sound) quality are lost with every new analog generation. That's long been the case with Charlie Chaplin's Mutual shorts, a series of 12 two-reel comedies that he made in 1916 and 1917. Considered by many to be Chaplin's funniest, most formally accomplished work, the Mutual shorts have nearly been loved to death after over a century in constant circulation.*

*MoMA's new restoration of The Adventurer, the final and, for many, finest of the Mutuals, comes as a revelation. Assembled from seven different sources,*

*almost all from the domestic A negative, often combining elements within a given shot, it has a clarity and grain structure missing from the film for generations, and has been fitted with remade intertitles that match samples from original prints of other Mutual films. The film now looks – almost eerily – very much as it did when it first appeared on American screens.*

*Dave Kehr*

*In comedy, I think it's always better to get two, big, separate laughs with one incident than with two individual incidents. Let's take the ice-cream gag in The Adventurer: the first laugh comes at my embarrassment over my own predica-*

*ment. The second, and the much greater one, comes when the ice cream landed on the woman's neck and she shrieked and started to dance around. Only one incident had been used, but it had got two people into trouble, and had also got two big laughs. Simple as this trick seems, there were two real points of human nature involved in it. One was the delight the average person takes in seeing wealth and luxury in trouble. The other was the tendency of the human being to experience within himself the emotions he sees on the stage or screen. One of the things most quickly learned in theatrical work is that people as a whole get satisfaction from seeing the rich get the worst of things. The reason for this, of course, lies in the fact that nine tenths of the people in the world are poor, and secretly resent the wealth of the other tenth.*  
*Charlie Chaplin, "What People Laugh At," in "American Magazine", November 1918*

## AZ UTOLSÓ HAJNAL

Ungheria, 1917

Regia: Mihály Kertész [Michael Curtiz]

■ T. int.: *The Last Dawn*. Sog.: Alfred Deutsch-German. Scen.: Iván Siklósi, Ladislaus Vajda. F.: József Bécsi. Int.: Leopold Kramer (Harry Kernett), Jenő Balassa (Lord Harding), Kläry Lotto (Hella), Erzsébet Marton (principessa Halasdane), Kálmán Ujj (Edward/dottor Hyttara Sahib), Andor Kardos (colonnello Douglas). Prod.: Mór Ungerleider per Phonix Film ■ DCP. D.: 83'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: National Film Institute Hungary - Film Archive ■ Restaurato in 4K nel 2024 da National Film Institute Hungary - Film Archive in collaborazione con EYE Filmmuseum e Filmarchiv Austria presso il laboratorio National Film Institute Hungary - Film Archive e il laboratorio FilmLab, a partire da una copia 35mm conservata presso EYE Filmmuseum e un frammento di 400 metri preservato da Filmarchiv Austria / Restored in 4K in 2024 by National Film Institute Hungary



Az utolsó hajnal

– Film Archive in collaboration with EYE Filmmuseum and Filmarchiv Austria at National Film Institute Hungary – Film Archive and FilmLab laboratory, from a 35mm print preserved at EYE Filmmuseum and a 400-meter fragment preserved by Filmarchiv Austria

*Az utolsó hajnal* fu girato da Mihály Kertész, in seguito noto come Michael Curtiz, in un periodo in cui il cinema muto ungherese era al suo apice. Kertész sapeva già allora che gli spettatori potevano essere conquistati da storie spettacolari e avvincenti, e *Az utolsó hajnal* era proprio questo. La storia è ambientata a Londra, in India e a Parigi (ma le riprese si svolsero a Budapest) e narra il viaggio del protagonista Harry Kernett che, stanco di vivere, stringe un patto diabolico con lord Harding: l'indebitato lord gli intesta un'assicurazione sulla vita e lui promette di scomparire dal mondo dei vivi entro un anno esatto. Ma l'amore si mette in mezzo, perché Harry incontra in India una splendida principessa...

Il film, tratto da un soggetto di Alfred Deutsch-German e ambienta-

to in luoghi esotici e in un contesto aristocratico, divenne un successo internazionale. Affascinante è anche la storia del suo ritrovamento. Una copia nitrato con imbibizioni si trovava da molti decenni nell'archivio di EYE, ma i primi tentativi di identificare il film non ebbero successo. Due altri rulli passarono di mano al mercato delle pulci di Vienna negli anni Settanta e furono trasferiti al Filmarchiv Austria. Gyöngyi Balogh, storico del cinema e archivista ungherese, contribuì all'identificazione del frammento. La proiezione del frammento austriaco a Pordenone nel 2005 fornì finalmente la conferma necessaria a identificare i rulli olandesi. La ricostruzione analogica dei due elementi è stata realizzata da EYE nel 2009.

Dopo il primo restauro, è emersa una descrizione dettagliata del contenuto pubblicata sulla rivista ungherese di Alexander Korda, "Mozihét". Il nuovo restauro digitale, basato su questa risorsa insostituibile e sulle due copie disponibili, è stato completato nel 2023 dal National Film Institute Hungary – Film Archive. Grazie al la-

voro congiunto dei tre istituti, la versione attuale è la più vicina al disegno originale del regista. Per citare Kertész, l'intento era quello di far dimenticare allo spettatore che il film era stato creato "nel grande caos dei cupi calvari sovrumani, in un'epoca di sangue e di lutto".

Márton Kurutz

*Az utolsó hajnal was directed by Mihály Kertész, later known as Michael Curtiz, at a time when Hungarian silent filmmaking was at its peak. Kertész already at this time knew it well, that audiences could be hooked by spectacular and entertaining stories; and this film was exactly that. The film is set in London, India, and Paris (all staged in Budapest), following the journey of protagonist Harry Kernett. Kernett, who is tired of life, enters a devil's bargain with Lord Harding: the indebted Lord takes out life insurance on him and he gives his word that he will leave the land of the living in exactly one year. But love interferes, while Harry meets a beautiful princess in India... The film, based on the story by Alfred Deutsch-German and set in exotic locations amid an aristocratic milieu, became an international hit.*

*The story of finding the film is also fascinating. A tinted nitrate print had been in the EYE archive for many decades, but initial attempts to identify the film were unsuccessful. Two other reels changed hands at the flea market in Vienna back in the 1970s and were transferred to the Austrian Film Archive. Gyöngyi Balogh, Hungarian film historian and archivist helped to identify this fragment. The screening of the Austrian fragment in Pordenone in 2005 finally provided the confirmation for the identification of the Dutch reels. The analogue reconstruction of the two materials was undertaken by EYE in 2009.*

*Since the first restoration, a detailed content description published in Alexander Korda's Hungarian newspaper, "Mozihét", turned up. Based on this irreplaceable resource, with the use of both prints, the new digital restoration was*



Kohlhiesels Töchter

*completed by the National Film Institute Hungary – Film Archive in 2023. As a result of the combined efforts of the three institutions, the present version stands closest to the original concept of the director. In the words of Kertész, the aim was to make the viewer forget that the film was created “in the great chaos of the sombre, superhuman ordeals, in a time of blood and mourning”.*

*Márton Kurutz*

## **KOHLHIESELS TÖCHTER**

Germania, 1920 Regia: Ernst Lubitsch

■ T. it.: *Due sorelle*. T. int.: *Kohlhiesel's Daughters*. Scen.: Hanns Kräly, Ernst Lubitsch. F.: Theodor Sparkuhl. Scgf.: Jack

Winter. Int.: Henny Porten (Liesel/Gretel Kohlhiesel), Emil Jannings (Peter Xaver), Gustav von Wangenheim (Paul Sepl), Jakob Tiedtke (Mathias Kohlhiesel), Willy Prager (il commerciante). Prod.: Messter-Film GmbH ■ DCP. D.: 65'. Col. (da un nitrato imbibito / *from a tinted nitrate*). Didascalie tedesche con sottotitoli inglesi / *German intertitles with English subtitles* ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in collaborazione con Bundesarchiv e Det Danske Filminstitut presso i laboratori ARRI, Haghefilm e L'Immagine Ritrovata, a partire da una copia incompleta d'epoca 35mm conservata da Det Danske Filminstitut e due copie nitrato del Bundesarchiv. Un duplicato di tarda generazione ricavato da una

ricostruzione del Filmmuseum München e conservato presso il Bundesarchiv è stato utilizzato come riferimento per didascalie e fotogrammi mancanti. Con il sostegno di FFE – Förderprogramm Filmerbe e Bertelsmann / *Restored in 4K in 2023 by Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in collaboration with Bundesarchiv and Det Danske Filminstitut at ARRI, Haghefilm and L'Immagine Ritrovata laboratories, from an incomplete 35mm vintage print preserved at Det Danske Filminstitut and two nitrate prints provided by Bundesarchiv. A late-generation duplicate originated from a reconstruction of Filmmuseum München and preserved at Bundesarchiv was used for missing intertitles and shots. Funding provided by FFE – Förderprogramm Filmerbe and Bertelsmann*



La definizione di slapstick ben si adatta a questi film, film grotteschi li si chiamava allora; dello slapstick hanno infatti il ritmo e la velocità. Mai in precedenza, in nessuna delle arti, il corpo umano, anche solo come ombra, come silhouette, aveva giocato un tale ruolo; a dispetto della loro presenza fisica, in teatro gli attori erano essenzialmente degli altoparlanti. Nei film berlinesi di Lubitsch Emil Jannings campeggia imponente, figura di grande stazza come Fatty Arbuckle o Oliver Hardy. La sua sola presenza rende cinematografico *Kohlhiesels Töchter*. Henny Porten nei panni di ambedue le figlie, è pura gag cinematografica, e il giocare sulle apparenze è Lubitsch allo stato puro.

Frieda Grafe, *Ciò che tocca Lubitsch*, in *Luce negli occhi colori nella mente. Scritti di cinema 1961-2000*, a cura di Mariann Lewinsky ed Enno Patalas, Le Mani/Cineteca di Bologna, Recco-Bologna 2002

Della lista di produzioni a cui a vario titolo Ernst Lubitsch ha lavorato, *Kohlhiesels Töchter* è la numero 44, una cifra tanto più notevole se si considera che viene raggiunta in soli sette anni di attività. Intervistato a fine carriera, quando il suo contributo alla storia del cinema conterà addirittura 82 partecipazioni, definirà questo film “A typical German thing”, una sentenza forse un po’ sbrigativa, con cui motiverà al contempo il grande successo di pubblico ottenuto in patria – il primo della sua carriera – e lo scetticismo della critica, che a più fasi ha attribuito all’opera una regia sciatta e una comicità grossolana, lontana dal proverbiale “Lubitsch touch”.

Circa cento anni più tardi, il restauro digitale della Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung mostra per la prima volta dalla prima distribuzione *Kohlhiesels Töchter* con colorazioni in luogo del bianco e nero e nella sua forma più completa, offrendo, così, materiale per una confutazione delle critiche più ingenerose.

Il primo riscontro si manifesta già dalla sequenza d’apertura, in cui con

innegabile cinismo Lubitsch ci conduce nell’improbabile scambio di battute tra Gretel/Henny Porten e l’ambulante sotto la sua finestra, quindi nella lotta di una delle attrici più in vista della sua generazione con un porcellino salvadanaio, vinta con così poco merito da indurla a interpellare il pubblico con un perplesso – e registicamente tutt’altro che sciatto! – sguardo in camera.

Con didascalie taglianti e gag in pura estetica slapstick il film demolisce lo schema uomo-donna, provinciale forse nella forma dell’ambientazione del piccolo villaggio bavarese, ma non nel contenuto.

Tre copie nitrato sono state scansionate in 4K e combinate tra loro digitalmente restituendo, forse, gli elementi e le caratteristiche che determinarono il grande successo di pubblico che accolse la prima uscita di *Kohlhiesels Töchter*.

Luciano Palumbo

*Slapstick, translated at the time as ‘grotesque film’, is a valid definition of these movies: they have the speed and the rhythm. Never before in any art has the human body played such a role, even if only as a shadow, a silhouette. Despite their physical presence, stage actors were mainly loudspeakers after all. In Lubitsch’s German films Emil Jannings is a mass, a lump, like Fatty Arbuckle or Oliver Hardy. Kohlhiesels Töchter becomes cinematic thanks to him alone. Henny Porten as both daughters is a purely filmic gag, and playing with appearances something Lubitsch does better than anyone else.*

Frieda Grafe, *Ciò che tocca Lubitsch*, in *Luce negli occhi colori nella mente. Scritti di cinema 1961-2000*, edited by Mariann Lewinsky ed Enno Patalas, Le Mani/Cineteca di Bologna, Recco-Bologna 2002

*Kohlhiesels Töchter is the 44th of the films on which Ernst Lubitsch worked, in a variety of capacities; it is an impressive tally, given that this was*

*achieved in a mere seven years. In an interview at the end of his career, when his contribution to film history amounted to 82 titles, Lubitsch defined it as “A typical German thing”. Such a dismissive comment was perhaps a consequence of the enormous success it met with domestic audiences (for the first time in his career) and the tepid critical response – on various occasions it has been described as being characterised by uninspired direction and coarse humour, far removed from the “Lubitsch touch”.*

*For the first time since its release roughly 100 years ago, this digital restoration by the Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung presents Kohlhiesels Töchter in its entirety and in colour, rather than black-and-white, providing an opportunity to reassess the original critical consensus.*

*The opening sequence provides the first opportunity for reappraisal. Here, Lubitsch’s undeniable cynicism results in an unlikely exchange between Gretel/Henny Porten and the peddler under her window and then a fight between one of the best known actresses of her generation and a piggy bank. So unmerited is her victory that she resorts to a puzzled look into the camera – so much for uninspired direction!*

*Featuring sharp intertitle text and pure slapstick, the film subverts the conventional gender dynamic. The film’s setting, in a small Bavarian village, might be provincial, but its content is anything but.*

*Three nitrate copies were scanned in 4K and then digitally combined to recreate, perhaps, the elements and characteristics that led to the film’s enormous success with audiences on its original release.*

Luciano Palumbo

## SURCOUF

Francia, 1924 Regia: Luitz-Morat

■ Sog.: dal libro *Histoire de Robert Surcouf* (1842) di Charles Cunat. Scen.: Arthur Bernède. F.: Frank Daniau-Johnston, Mérobian. Scgf.: Louis Nalpas.



Surcouf

Int.: Jean Angelo (Robert Surcouf), Antonin Artaud (Jacques Morel), Thomy Bourdelle (Marcof), Maria Dalbaicín (Madiana), Jacqueline Blanc (Marie-Catherine), Pierre Hot (Dutertre), Johanna Sutter (Tagore), Daniel Mendaille (Bruce), Louis Monfils (Commodoro Rewington), Georgette Sorelle (signora Bruce). Prod.: Société des Cinéromans ■ DCP. D.: 40'. Bn. Didascalie francesi / French intertitles ■ Da: La Cinémathèque française ■ Restaurato in 4K nel 2023 da La Cinémathèque française presso il laboratorio Hiventy a partire da una copia lavoro 35mm della versione corta Pathé-Baby, unico elemento esistente del film / Restored in 4K in 2023 by La Cinémathèque française at Hiventy laboratory, from a 35mm working copy of the short Pathé-Baby version, the only existing element of the film.

A volte più vicino all'inverosimiglianza dei serial all'americana che alla storia marittima, questo feuilleton cinematografico sulle avventure del corsaro di Saint-Malo ideato da Arthur Bernède, il popolare autore di *Bel-*

*phégor* e *Judex*, spicca soprattutto per l'utilizzo prevalente di scenari naturali. Il regista Luitz-Morat (alias Maurice Radiguet), inizialmente attore sotto la direzione di Feuillade e Fescourt, si era distinto a partire dagli anni Venti per le sue complesse riprese in esterni in Tunisia, in Marocco e in Italia. Questa volta dà libero sfogo al suo senso del paesaggio piazzando le macchine da presa in Bretagna dove sfida un tempo burrascoso. Le riprese si svolgono nel giugno e luglio del 1924 a Saint-Malo (Bastion de la Hollande, isola del Grand Bé), a Saint-Servan-sur-Mer al castello di Riancourt (dove morì Surcouf) e nella casa natale del corsaro, a Rothéneuf, a Saint-Lunaire, a Dinan (quartiere di Jerzual), nel porto di Paimpol, a Lorient, a Saint-Nazaire e a Brest. I discendenti di Surcouf (tra cui il barone Joseph Surcouf, avvocato alla Corte d'appello di Parigi) prestano accessori autentici e fungono da consulenti storici. A Paimpol, un peschereccio a tre alberi per la pesca del merluzzo viene trasformato nella fregata "Confiance" e utilizzato come set gal-

leggiante. Il reggimento di Saint-Malo e i fucilieri marini di Lorient (dove sono ricostruiti i pontoni inglesi) forniscono le comparse, cui viene aggiunto qualche volto locale per un tocco di colore in più. Il resto viene girato negli studi Levinski/Pathé-Nathan di Joinville-le-Pont, dove Luitz-Morat fa allestire la "Kent" e l'intera prua della "Confiance". Le battaglie navali con vascelli in miniatura non vengono filmate in una vasca ma su una superficie liscia e scintillante, e i modelli in scala ridotta vengono spostati fotogramma per fotogramma.

Il serial fu un grande successo al botteghino e venne distribuito all'estero. Arthur Bernède (il cui nonno, procuratore del re, aveva conosciuto personalmente Surcouf) ne trasse un cineromanzo, *Surcouf, roi des corsaires*, uscito a puntate su "Le Petit Parisien" tra febbraio e aprile 1925.

Hervé Dumont, *Encyclopédie du film d'Histoire*, [hervedumont.ch](http://hervedumont.ch)

*At times closer to the madcap adventures of an American series than to maritime history, this serial retracing the adventures of the Saint-Malo privateer devised by Arthur Bernède, the popular author of Belphégor and Judex, attracted attention above all for the natural settings of most of its shots. Filmmaker Luitz-Morat (AKA Maurice Radiguet), who began his career as an actor with Feuillade and Fescourt, distinguished himself in the 1920s, handling challenging shoots on location in Tunisia, Morocco and Italy. This time, he gave free rein to his keen eye for landscapes by setting up his cameras in Brittany, braving the tumultuous weather. In June and July of 1924, he filmed in Saint-Malo (Ramports of Holland, Grand Bé island), in Saint-Servan-sur-Mer at the Château de Riancourt (where the privateer died) and in the house where he was born, in Rothéneuf, Saint-Lunaire, Dinan (the Jerzual district), in the Bay of Paimpol, in Lorient, Saint-Nazaire and Brest. The descendants of Surcouf (including Baron Joseph Surcouf, a lawyer at the*

*Paris Court of Appeal*) lent authentic props and served as historical advisors. In *Paimpol*, a three-masted cod fishing boat was transformed into the frigate "Confiance" and used as a floating stage. The soldiers of the Saint-Malo regiment and the marine fusiliers at Lorient (where the English pontoons were rebuilt) served as extras, flanked by a few local faces to add picturesque interest. The remainder was filmed at the Levinski/Pathé-Nathan studios in Joinville-le-Pont, where Luitz-Morat had installed the "Kent" and the entire bow of the "Confiance"; the naval battles with miniature ships were not filmed in a tank, but on a smooth, glimmering surface, and the scale models were repositioned frame by frame.

The series was a resounding success in movie theatres and was even distributed abroad. Arthur Bernède (whose grandfather, the King's Prosecutor, knew Surcouf personally) drew from it for a film novel, *Surcouf, roi des corsaires*, published in "Le Petit Parisien" between February and April of 1925.

Hervé Dumont, Encyclopédie du film d'Histoire, [hervedumont.ch](http://hervedumont.ch)

## MAN, WOMAN AND SIN

USA, 1927 Regia: Monta Bell

■ Sog.: dal poema *The Widow in the Bye Street* (1912) di John Masefield. Scen.: Alice D.G. Miller, Monta Bell. F.: Percy Hilburn. M.: Blanche Sewell. Scgf.: Cedric Gibbons, Merrill Pye. Int.: John Gilbert (Al Whitcomb), Jeanne Eagles (Vera Worth), Gladys Brockwell (signora Whitcomb), Marc MacDermott (Bancroft), Philip Anderson (Al Whitcomb da bambino), Hayden Stevenson (reporter), Charles K. French (editore). Prod.: Metro-Goldwyn-Mayer Pictures ■ DCP. D.: 73'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*  
■ Da: George Eastman Museum  
■ Scansionato in 4K da George Eastman Museum's Film Preservation Services a partire da una copia master positiva 35mm. Con il sostegno di David Stenn / Scanned in 4K by George Eastman

*Museum's Film Preservation Services from a 35mm master positive print. Funding provided by David Stenn*

Il regista Monta Bell, insieme alla sceneggiatrice Alice D. G. Miller, adattò la storia di *Man, Woman and Sin* dal poema narrativo *The Widow in the Bye Street* (1912) dell'autore inglese John Masefield, su richiesta dell'attore protagonista e co-regista non accreditato John Gilbert, aggiungendo così un Louis B. Mayer poco entusiasta dell'idea. Bell, navigato giornalista di Washington con un buon fiuto per le storie e figura chiave del gruppo teatrale della sua città, era stato nominato assistente alla regia presso i Chaplin Studios e consulente letterario per *La donna di Parigi*. Preso sotto l'ala di Walter Wanger alla Paramount, successivamente firmò un contratto con la MGM e diresse Greta Garbo nel primo film hollywoodiano di quest'ultima, *Torrent*. Il goffo e grandicello ragazzo dei giornali interpretato da Gilbert ha un'epifania sessuale nel momento d'ozio della pausa pranzo. Sfogliando le pagine del giornale incontra gli occhi bistrati di alcune ragazze dallo sguardo penetrante e dall'aria disponibile che improvvisamente stravolgono la vita del cocco di mamma.

Gladys Brockwell, a quel tempo impegnata in ruoli macabri più che materni, fu però qui elogiata da "Picture-Play" per aver interpretato "una madre comprensiva con tale forza e perspicacia da non dover più essere costretta a interpretare il ruolo della cattiva, a meno che non lo desideri".

Il film è una delle poche apparizioni cinematografiche (saranno in tutto una decina) di Jeanne Eagels, attrice teatrale di successo. Divenuta famosa nel ruolo di Sadie Thompson in numerose repliche di *Rain*, rimasto in cartellone a Broadway per diversi anni, all'epoca delle riprese di *Man, Woman and Sin* abusava regolarmente di alcol e droghe, compresa l'eroina. Eagels interpreta Vera, la bella redattrice mondana

che ha una relazione con il proprietario del giornale ma, da questi trascurata, rivolge le sue attenzioni all'entusiasta e inesperto Whitcomb interpretato da Gilbert, con conseguenze tragiche. A conti fatti, il film è di Eagels. Entro la fine del 1929 Brockwell ed Eagels avrebbero perso la vita, entrambe a meno di quarant'anni, rispettivamente in un incidente stradale e per overdose. Eagels ricevette la prima nomination postuma agli Oscar per la sua interpretazione in *The Letter* (1929).

Michelle Facey

*Director Monta Bell, alongside writer Alice D.G. Miller, adapted the story for Man, Woman and Sin from English poet John Masefield's The Widow in the Bye Street (1912), at the behest of lead actor and uncredited co-director John Gilbert, thereby bypassing Louis B. Mayer, who wasn't keen on the idea. Being both a seasoned Washington D.C. newspaperman, with a keen eye for a story, and a key mover and shaker in his hometown theatre group, Bell had been made assistant director at the Chaplin Studios and literary advisor on A Woman of Paris, taken under the wing of Walter Wanger at Paramount, then contracted to MGM, directing Greta Garbo in her first Hollywood film, Torrent. Gilbert's gauche and overgrown newspaper boy, lounging in his lunchbreak, experiences a sexual epiphany, found among the pages of his print publication on encountering the kohl-laden gaze of some gimlet-eyed and game-looking gals, suddenly bringing a whole new slant to this mama's boy's existence.*

*Gladys Brockwell's roles had latterly leaned to the macabre rather than the maternal, but here she is also praised by "Picture-Play" for portraying "a sympathetic mother with such power and understanding that she ought never to play a heavy villainess again, unless she wants to".*

*Having made her name playing Sadie Thompson in repeated runs of Rain on Broadway over several years, this is one of only a dozen film appearances for successful stage actress, Jeanne Eagels, who by*



Man, Woman and Sin

*the time of filming was a regular abuser of alcohol and drugs, including heroin. Eagels plays Vera, the newspaper's beautiful society editor who is in a relationship with the paper's owner, but neglected by him, she turns to the eager and inexperienced Whitcomb, played by Gilbert, and no good comes of it. Ultimately, it's Eagels's film. By the end of 1929, and both in their 30s, Brockwell and Eagels would lose their lives, respectively via an automobile accident and an overdose, the latter receiving the first posthumous Academy Award nomination, for her performance in The Letter (1929).*

*Michelle Facey*

### **NAPOLÉON VU PAR ABEL GANCE (Parte 1)**

Francia, 1927 Regia: Abel Gance

■ T. int.: *Napoleon*. Scen.: Abel Gance. F.: Léonce-Henri Burel, Jules Kruger, Joseph-Louis Mundwiller, Nikolai Toporkoff. M.: Abel Gance, Marguerite Beaugé. Scgf.: Alexandre Benois, Ivan Lochakoff, Eugène Lourié, Pierre Schildknecht. Int.: Albert Dieudonné (Napoleone Bonaparte), Vladimir Roudenko (Napoleone Bonaparte da giovane), Edmond Van Daële (Robespierre), Alexandre Koubitzky (Danton), Antonin Artaud (Jean-Paul Marat), Abel Gance (Saint-Just), Gina Manès (Joséphine de Beauharnais),

Suzanne Bianchetti (Maria Antonietta), Marguerite Gance (Charlotte Corday), Yvette Dieudonné (Elisa Bonaparte). Prod.: Société du Film Napoléon, Société Générale de Films ■ DCP. D.: 220'. Col. (da un nitrato imbibito / from a tinted nitrate). Didascalie francesi con sottotitoli inglesi / *French intertitles with English subtitles* ■ Da: La Cinémathèque française ■ Ricostruito e restaurato da La Cinémathèque française, con il supporto di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée e Ministère de la Culture, sotto la direzione di Georges Mourier presso il laboratorio Éclair Classics - L'Image Retrouvée. Musiche composte da Simon Cloquet-Lafolloye e interpretate







Sul set di *Napoléon vu par Abel Gance*

da Benjamin Bernheim, tenore, Orchestre National de France e Orchestre Philharmonique et le Choeur de Radio France, sotto la direzione di Fabien Gabel / *Reconstructed and restored by La Cinémathèque française, with the support of CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée and Ministère de la Culture, under the direction of Georges Mourier at Éclair Classics - L'Image Retrouvée laboratory. Music composed by Simon Cloquet-Lafolloye and performed by Benjamin Bernheim, tenor, Orchestre National de France and Orchestre Philharmonique et le Choeur de Radio France, under the direction of Fabien Gabel*

Non si tratta di morale o di politica, ma di arte.

Abel Gance

La velocità di proiezione della nuova versione restaurata è stata integralmente ripristinata a 18 fotogrammi al secondo, cosa che in precedenza avveniva solo per gli episodi di Brienne. Il film ne guadagna in fluidità. Si scoprirà per esempio l'effetto sul pubblico del canto della *Marsigliese* finalmente sincronizzato con il labiale degli attori. Inoltre, sebbene i novanta minuti aggiuntivi del nuovo restauro ne contengano poche, le scene inedite ci sono comunque, a partire delle po-

tenti immagini della guerra civile che inaugurano l'assedio di Tolone e chiudono la prima parte del film, lavoro di ricostruzione impegnativo e meticoloso. Il restauro si sforza inoltre di rispettare la dimensione sperimentale che Abel Gance volle conferire alla sua opera e che traspare in molte sequenze emblematiche (Brienne, la Marsigliese al Club dei Cordiglieri, la doppia tempesta, le ombre della Convenzione, il celebre triplo schermo con la partenza dell'Armata d'Italia...). Primo restauro completamente digitale, la nuova versione si è adoperata per superare finalmente molte difficoltà apparentemente insormontabili con le sole tecniche analogiche: tabella colore, aspect ratio, riproduzione fedele delle colorazioni originali, ecc. La combinazione di tutti questi elementi è già sufficiente per proporre al pubblico un film diverso da quello che ricordava.

Ma qual è la fonte dell'emozione cinematografica, in altre parole la poesia del film? La 'grande version' di *Napoléon* porta lo spettatore ben oltre l'aneddoto narrativo e lo immerge nel mistero di ciò che Gance chiamava "musica di luce" e il suo amico Epstein "l'idea tra le immagini". Nelle grandi opere del periodo precedente, come *J'accuse!* e *La Roue*, Gance elabora temi e motivi in maniera bidimensionale, giustapponendoli più che combinandoli. Con *Napoléon*, in particolare nella versione "Apollo", Gance è padrone assoluto della sua arte e raggiunge una nuova dimensione di vertiginoso virtuosismo. Nulla gli sfugge e nulla lo lascia indifferente. Fino all'ultimo minuto corregge il montaggio di questo o quel passaggio.

Concepito come una gigantesca sinfonia viva, *Napoléon* espone, giustappone, combina e intreccia i temi e gli strumenti rappresentati dai suoi operatori, attori, comparse, paesaggi e scenografie, fino ai cartelli delle didascalie... La stessa scienza e lo stesso genio combinatorio vengono applicati ai personaggi e ai sentimenti. Non



Sul set di *Napoléon vu par Abel Gance*

c'è sequenza in *Napoléon* che non sia intessuta di dramma e di commedia insieme, di un senso del ritmo – di una musica, appunto – che proietta lo spettatore fuori dal tempo diegetico dell'azione in una sublime sinfonia visiva che la nuova partitura esalta ulteriormente.

Parossismi o apoteosi, i trittici valsero al film il trionfo all'Opéra di Parigi. Solo il secondo, tuttavia, quello dell'Armata d'Italia, è sopravvissuto, mentre quello della doppia tempesta si è conservato solo nella versione monoschermo. Come un retablo rinascimentale, il dispiegamento su tre schermi di una drammaturgia simbolista che mescola l'orizzontale (la conquista dell'Italia) e il verticale (le molteplici sovrimpressioni delle figure di Bonaparte, di Giuseppina, dell'Aquila non ancora imperiale, del globo terrestre e dei suoi "mendicanti di gloria") costituisce l'epilogo obbligato della 'grande

version', anche se non fu presentato al teatro Apollo nel maggio del 1927.

Così Gance concludeva il discorso rivolto il 4 giugno 1924 a tutti i suoi collaboratori presenti e futuri: "Spetta al pubblico dirci oggi se l'obiettivo è stato raggiunto". Non potremmo essere più d'accordo!

Joël Daire

*This is not about morals, or politics, but art.*

Abel Gance

*The new restoration's frame rate has been fully re-established at 18 frames per second, previously only the case for the Brienne episodes. This gives the film a new fluidity. The effect on the audience of the singing of La Marseillaise in sync with the actors' lips at long last remains to be seen. Moreover, while the new restoration's extra 90 minutes provide the merest hint of new, rediscovered sequenc-*

*es, they exist nonetheless; beginning with the powerful images of civil war that open the siege of Toulon sequence and conclude the first part of the film, a rigorous and painstaking piece of reconstruction. The restoration also made every effort to respect the experimental dimension that Abel Gance wanted to give his work, and this shines through in many iconic sequences (Brienne, La Marseillaise at the Cordeliers, the "double tempest," the shadows at the National Convention, the famous triple-screen of the Italian army's departure...). As the first entirely digital restoration, this new version strove to overcome many difficulties previously considered unsolvable, working with photochemical technology alone: colours chart, aspect ratio, authentic reproduction of the original tinting etc. The combination of all these elements is sufficient to guarantee audiences a film that is very different from the one they may remember.*

*But what is it that engenders the emotion of film, or in other words, poetry on the screen? What the extended version of Napoléon offers visually takes viewers far beyond anecdotal narrative and plunges them into the mystery of what Gance called his "music of light," and his friend Epstein "the idea between the images." In his great works of the preceding years, such as J'accuse! and La Roue, Gance works in his themes and motifs in the form of overlays, juxtaposing rather than combining them. In Napoléon – especially in the "Apollo" version – in full mastery of his art, he reaches new heights of dazzling virtuosity. Nothing escapes Gance and he's indifferent to nothing. Right up to the eleventh hour, he adjusts the editing of any given scene.*

*Conceived as a gigantic visual symphony, Napoléon exposes, juxtaposes, combines and interweaves themes and instruments – in the form of his camera operators, actors, extras, landscapes and sets – right down to his title cards... He applied the same scientific method, the same combinatory genius, to his characters and to emotions. There isn't one*



*sequence in Napoléon that isn't woven through with drama mixed with comedy, shot through with sense of rhythm – a kind of music, if you will – propelling the viewer out of the diegetic time of the action into a sublime visual symphony, further enhanced by the new score.*

*Over the top or inspired, the triptychs assured the film its triumph at l'Opéra de Paris, but only the second one, featuring the Italian army, has survived; the "double tempest" triptych surviving only in its single-screen version. Like a Renaissance altarpiece, the three-screen extravaganza of symbolist dramaturgy, combining the horizontal (the conquest of Italy) and the vertical (multiple superimpositions of images of Bonaparte, Josephine, the yet-to-be-imperial eagle, the world on a globe and the "beggars of glory") form the obligatory epilogue of the extended version, even if it wasn't shown at the Apollo in May 1927. In his "proclamation" of 4 June 1924, addressed to all his contemporary and future collaborators, Abel Gance concluded: "Today it is for the public to tell us whether we achieved our goal." We couldn't have put it better ourselves!*

*Joël Daire*

## DAS RECHT ZU LEBEN

Austria-Germania, 1927

Regia: Robert Wohlmut

[Il diritto di vivere / The Right to Live]

■ T. ted.: *Das Recht der Mutter*. Sog.:

Friedrich Koslowsky. Scen.: Rosa

Wachtel. F.: Ludwig Schaschek. Scgf.:

Hans Rouc, Stefan Wessely. Int.: Maly

Delschaft (signora Schmidt), Erna

Morena (Olga), Elizza La Porta (Maria),

Ria Klitsch (la piccola Lottchen), Hans

Pepller (Alexander Normann), Walter

Slezak (Teddy Normann), Anna Kallina

(madre di Teddy), Hans Unterkircher

(ingegnere Günther), Willy Pouche

(Franzl Leitner), Viktor Franz (il signor

Leitner), Clementine Plessner (la signora

Leitner). Prod.: Josef W. Beyer, Franz

Hoffermann per Ottol-Film, Condor-Film

DCP. D.: 83'. Bn. Didascalie tedesche /

German intertitles ■ Da: Gosfil'mofond

■ Scansionato in 2K nel 2024 presso i laboratori Belyye Stolby a partire da un controtipo negativo triacetato 35mm bianco e nero / Scanned in 2K in 2024 at Belyye Stolby laboratory, from a 35mm black and white triacetate dupe negative

Come noto, nel 1927 il cinema aveva raggiunto l'apice dello sviluppo tecnico e artistico. *Das Recht zu leben*, una coproduzione austro-tedesca e una delle prime opere del giovane regista Robert Wohlmut, non faceva eccezione a questa regola, ma fino a oggi non era stato possibile verificarlo poiché il film era considerato perduto.

*Das Recht zu leben* è stato identificato nelle collezioni del Gosfil'mofond nel 2023. Prima di allora, era stato conservato a lungo con il titolo di distribuzione tedesco *Das Recht der Mutter* [Il diritto della madre]. Il film costituisce uno dei ritrovamenti più significativi degli ultimi anni presso l'archivio cinematografico nazionale russo per due motivi: perché la gran parte dei film realizzati negli anni Venti e conservati dall'archivio sono già stati identificati, e perché il lungometraggio sembra sopravvivere quasi integralmente.

Basato su un'idea di Friedrich Koslowsky, scritto da Rosa Wachtel (forse entrambi originari dell'Impero russo) e girato a Vienna e agli studi Vita-Atelier di Rosenhügel per gli interni, *Das Recht zu leben* venne molto pubblicizzato sulla stampa austriaca, sia durante la produzione che all'epoca della sua uscita. Il film fu realizzato in un periodo in cui l'Austria stava dando priorità alla distribuzione di produzioni austriache o austro-tedesche (ad esempio, attraverso la società Kiko Film).

Si tratta di un tenero dramma sociale sapientemente realizzato: la storia di una madre che, a causa dell'estrema povertà e della disoccupazione, è costretta a rinunciare a sua figlia affinché cresca con una famiglia benestante. In questo film quasi tutto al femminile,

due dive tedesche di grosso calibro dell'epoca, Maly Delschaft ed Erna Morena, rivestono i ruoli principali, mentre Walter Slezak interpreta un personaggio secondario.

Tamara Shvediuk

*As is well known, by 1927, cinema had reached the peak of its technical and artistic development. Until very recently, it was impossible to verify whether 1927's *Das Recht zu leben*, one of the first works by young director Robert Wohlmut and an Austro-German co-production, also represented this high point of cinema, since the film was considered lost.*

*Das Recht zu leben was identified in the Gosfil'mofond collections in 2023. Before that, it had been stored for years under its German distribution title *Das Recht der Mutter* [The mother's right]. The film became one of the most significant findings in the Russian national film archive in the past few years for two reasons: first, because the great majority of films shot in the 1920s and preserved by the archive had already been identified; second, because this full-length film seemingly survives almost in its entirety.*

*Based on an idea by Friedrich Koslowsky, written by Rosa Wachtel (both of whom were possibly from the Russian Empire) and shot on location in Wien and at the Vita-Atelier studios in Rosenhügel for the indoor sequences, *Das Recht zu leben* was widely advertised in the Austrian press both during its production and upon its release. The picture was made at a time when Austria prioritised the distribution of Austrian or Austro-German productions (i.e., through the Kiko Film company).*

*It is a skillfully crafted, tender social drama: the story of a mother who, due to extreme poverty and unemployment, is forced to give up her child to be raised by a wealthy family. In this female-led film two high-calibre German stars of the time, Maly Delschaft and Erna Morena, are in the leading roles, while Walter Slezak plays a secondary character.*

Tamara Shvediuk

È il 1921 quando Stan Laurel e Oliver Hardy appaiono per la prima volta come antagonisti nello stesso film, *The Lucky Dog* di Jess Robbins. L'intuizione di riunirli sei anni più tardi è del produttore Hal Roach, che studia le capacità recitative e di scrittura dell'uno e dell'altro e riconosce le potenzialità di un incontro. Oggi Stanlio e Ollio sono una vera e propria leggenda della comicità: le loro figure, i loro gesti e le loro frasi sono entrati nell'immaginario collettivo mondiale (non solo cinefilo). Eppure i primi passi del duo nell'era del muto – un nucleo di film datati 1927 che rappresenta il seme di tutto ciò che sarà – sono rimasti sconosciuti per anni e per ragioni diverse. Pellicole censurate, incomplete, rimontate, esauste, distrutte, rovinate dalla cattiva conservazione o dal progressivo decadimento, ne hanno resa difficilissima – e a tratti impossibile – la diffusione. Dietro alla riscoperta di questi film c'è un percorso di ricerca e assemblaggio degli elementi sopravvissuti durato anni che ha ribaltato tante convinzioni e disatteso altrettante certezze. Grazie alla collaborazione di archivi e collezionisti internazionali questi film risplendono di nuova luce, permettendoci di assistere alla nascita e alla crescita progressiva di un'autentica alchimia. Davanti ai nostri occhi si dispiegano ora tutti i singoli passaggi che hanno reso Laurel e Hardy un fenomeno irripetibile e senza tempo.

Alessandro Criscitiello

*It was in 1921 that Stan Laurel and Oliver Hardy appeared together for the first time as antagonists in the same film, The Lucky Dog (Jess Robbins). The idea of reuniting them six years later came from producer Hal Roach, who studied the acting and writing abilities of each of them and recognised the possibilities a meeting would create. Today, Stan and Ollie are true comedy legends: their look,*

*gestures and catchphrases have entered into the world's collective imaginary (and not solely among cinephiles). Nevertheless, their first steps in the silent era – a handful of films from 1927 that represent the seed of all that would follow – have remained unknown for many years. There are many reasons for this; the films were censored, incomplete, re-edited, worn out, destroyed, or damaged by poor conservation and chemical decomposition and this made their dissemination difficult, and sometimes impossible. The rediscovery of these films is underpinned by a period of research and the gathering of all the surviving elements, which lasted for many years. This process upended many beliefs and contradicted deeply held certainties. Thanks to the help of archives and collectors from around the world, these films shine anew, allowing us to witness the creation and gradual development of genuine alchemy. All of the individual moments through which Laurel & Hardy became a unique and timeless phenomenon are now revealed for all to witness.*

Alessandro Criscitiello

## **DUCK SOUP**

USA, 1927 Regia: Fred Guiol

■ T. it.: *Zuppa d'anatra*. Sog.: dallo sketch *Home from the Honeymoon* (1908) di Arthur J. Jefferson. F.: Floyd Jackman. M.: Richard Currier. Int.: Stan Laurel (James Hives), Oliver Hardy (Marmaduke Maltravers), Madeline Hurlock (Lady Tarbotham), William Austin (Lord Tarbotham), A. Marcus (colonnello Blood), Bob Kortman (guardia forestale), William Courtwright (maggiordomo). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ DCP. D.: 22'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: FPA Classics ■ Restaurato nel 2020 da Lobster Films a partire da una scansione wet gate di una copia nitrato

imbibita incompleta rinvenuta presso BFI National Archive nel 1981. I fotogrammi mancanti sono stati ricavati da un controtipo negativo nitrato 35mm messo a disposizione da Filmothek Narodowa. Le scene e le didascalie censurate ritenute perdute sono state ritrovate presso Library of Congress e sono incluse in questo restauro per la prima volta / *Restored in 2020 by Lobster Films from a wet gate scan of an incomplete 35mm nitrate tinted print discovered at the BFI National Archive in 1981. Missing shots have been taken from a 35mm nitrate dupe negative provided by Filmothek Narodowa. Censored shots and titles that seemed lost were discovered at Library of Congress and are included in this restoration for the first time*

Sorprende pensare che il vero debutto di Stan Laurel e Oliver Hardy come duo comico nel 1927 sia rimasto invisibile fino al 1974. Ancora di più se pensiamo che Leo McCarey ne riutilizzò il titolo per il più celebre lungometraggio dei fratelli Marx. *Duck Soup* – del quale verrà prodotto un remake nel 1930, *Another Fine Mess* – vede Fred Guiol alla regia, McCarey come supervisore e H.M. 'Beanie' Walker alle didascalie. Il fatto stesso che la storia sia tratta da *Home from the Honeymoon* di Arthur J. Jefferson – il padre di Stan – mostra quanto questo film appartenga di diritto a Laurel. Mantenendo i temi cardine dello sketch paterno, il genio di Stan è pronto a riscriverlo: dai travestimenti alla distruzione dei simboli del privilegio, passando per un voyeurismo imbarazzato – o meglio, atterrito – sull'altro sesso. È il primo tassello di una magnifica decostruzione del machismo, ma è anche il primo film in cui 'Babe' Hardy diventa la miccia che accende le gag del compagno, inaugurando tutti i contrasti e gli incastrati a venire.

Alessandro Criscitiello



Love 'em and Weep

*It is surprising that Stan Laurel and Oliver Hardy's real debut as a comic duo, in 1927, remained virtually unseen until 1974. Even more so when you consider that Leo McCarey borrowed its title for the Marx Brothers' most celebrated feature. Duck Soup – which was remade in 1930 as Another Fine Mess – features Fred Guiol as director, McCarey as supervisor and H.M. 'Beanie' Walker writing the intertitles. The fact that the story is based on Home from the Honeymoon by Stan's father, Arthur J. Jefferson, demonstrates the extent to which this film truly belongs to Laurel. Although he retained the essential themes of his father's work, Stan brilliantly rewrote it, incorporating disguises, desecrating symbols of privilege, and featuring awkward (or better yet, terrified) acts of voyeurism towards the opposite sex. It marks the beginnings of an extraordinary deconstruction of machismo; it is also the first film in which 'Babe' Hardy acts as the spark, igniting his partner's gags and paving the way for all the quarrels and predicaments to come.*

Alessandro Criscitiello

## LOVE 'EM AND WEEP

USA, 1927 Regia: Fred Guiol

■ T. it.: *Amale e piangi*. Sog.: Hal Roach, Fred Guiol, Stan Laurel. F.: Floyd Jackman. M.: Richard Currier. Int.: Mae Busch (Peaches), Stan Laurel (Romaine Ricketts), James Finlayson (Titus Tillsbury), Oliver Hardy (giudice Chigger), Charlotte Mineau (Aggie Tillsbury), Vivien Oakland (signora Ricketts). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ DCP. D.: 22'. Bn e Col. (da un nitrato imbibito / from a tinted nitrate) Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: FPA Classics ■ Restaurato nel 2023 da Blackhawk Films a partire dalla copia nitrato originale imbibita 35mm. I fotogrammi decomposti alla fine del primo rullo sono stati ricavati da un duplicato negativo combinato safety conservato presso MoMA - The Museum of Modern Art. Un duplicato negativo 16mm della collezione Blackhawk Films è stato usato per colmare i tagli e le scene mancanti / Restored in 2023 by Blackhawk Films from the 35mm original nitrate print. Decayed shots in the end of reel 1 were taken from a combined safety dupe negative preserved by MoMA - The

Museum of Modern Art. A 16mm dupe negative from the Blackhawk Films collection was used to fill jump cuts and missing shots

Più che un Laurel & Hardy, è un Laurel & Finlayson. E obiettivamente a Finlayson non si può non volere bene. Oliver fa la figura di contorno, bello pacioccone con la riga in mezzo, baffoni e occhialetti, infilato in una cena un po' per caso. La coppia Laurel & Hardy, insomma, sembra ancora alla ricerca di una dinamica ben oliata, tanto che la pubblicità di alcuni dei loro primi film dava a Finlayson uguale preminenza, come se si trattasse di un trio. I titoli di testa, in questo caso, ribaltano comunque le gerarchie piazzando in testa Mae Busch, che in effetti sfoggia un piglio bisbetico adorabile. Il suo ingaggio era in linea con la strategia di Hal Roach, alla ricerca di un sovrappiù di prestigio con l'ingaggio di star sulla via del declino. Non quanto Finlayson (che affiancherà Stan e Laurel in trentatré film), ma anche lei si rivelerà una presenza fondamentale nel percorso del duo, sovente nei panni della moglie di Ollie. Qui è la vecchia fiamma di un riccone di discutibile avvenenza (Finlayson, appunto) che riappare all'improvviso minacciando di far esplodere la rispettabile facciata dell'accasamento matrimoniale. A Stan, che passa per un dongiovanni, l'ingrato compito di tenerla a bada. Nel 1931 ne verrà fatto un remake (*Chickens Come Home*), con rimescolamento di carte: Hardy al posto di Finlayson, Finlayson mandato a fare il maggiordomo, Mae Busch intoccabile nel ruolo che le compete.

Andrea Meneghelli

*More than a Laurel & Hardy, this is a Laurel & Finlayson. However, objectively speaking, it is impossible not to love Finlayson. Oliver plays second fiddle as the easy-going porker with a centre parting, moustache and glasses, who is casually inserted into a dinner scene. The Laurel & Hardy duo, it would seem,*

was still in search of the right dynamic, so much so that some of their early films gave equal weight to Finlayson, as if they were a trio. In this case, the opening titles invert the hierarchy with the lead going to Mae Busch, who plays a deliciously bad-tempered character. Hiring her was entirely consistent with Hal Roach's strategy, which always sought to raise his film's prestige by employing big stars whose careers were beginning to decline. She also played a key role in the duo's development (often in the role of Ollie's wife), but less so than Finlayson, who would appear with them in 33 films. Here, she plays the old flame of a wealthy man with a dubious past (Finlayson) who pops up unexpectedly threatening to ruin his wedding. Stan, who plays a Don Juan, has the difficult task of keeping her at arm's length. In 1931, the film would be remade as *Chickens Come Home* with Hardy taking Finlayson's role and Finlayson demoted to playing the butler, but Mae Busch remained untouchable in a role that fit her like a glove.

Andrea Meneghelli



Why Girls Love Sailors

re-release. Two additional shots were preserved from a 16mm print. French intertitles were translated back to English and reconstructed to what was likely their original form

A lungo i testi anche più autorevoli hanno tramandato una certezza: fu durante le riprese di questo film che Hardy inventò il cosiddetto *tie-twiddle* (la gag in cui agita la cravatta per celare l'imbarazzo) e il suo peculiare e portentoso camera-look. Scherzi delle opere a lungo perdute. Quando la pellicola è riapparsa, ci si è accorti che nessuno indossa la cravatta. E anche a proposito degli sguardi in macchina permangono seri dubbi. Sulle prime sembra un film destinato a non funzionare, come per una sorta di miscasting. Stan è un pescatore dal cuore dolce e dolcemente fidanzato, chiamato a salvare la sua bella dalle grinfie di un lupo di mare brutale. A sorprendere non è il fatto che si travesta da donna (bazzecole, per Stan): piuttosto, è strano constatare quanto sia diabolicamente astuto. Complici i ricci biondi baciati dalla brezzolina, per raggiungere il suo scopo adescò i marinai a uno a uno e li

mette al tappeto (con agili disegni di spirali e stelline che spuntano dal fuori campo per suggerirci le percosse). Oliver, il capitano in seconda (evidentemente in seconda anche nelle gerarchie del film) sfodera una barbetta ispida e una perenne fregola manesca. Quando flirta eroticamente con Stan, si insinua un certo fascino spiazzante, come una specie di lato oscuro.

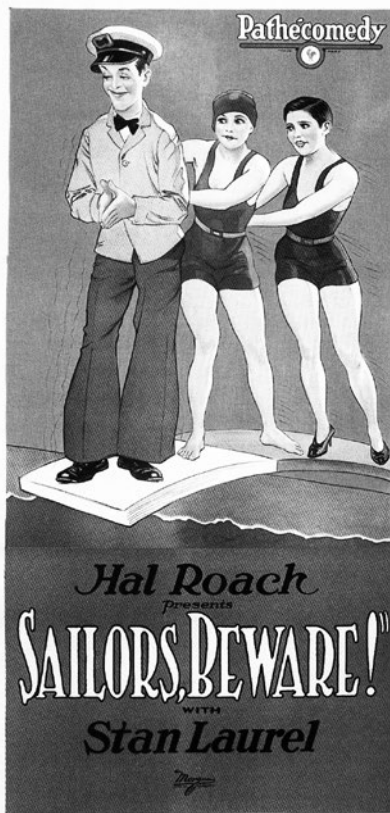
Andrea Meneghelli

*The most authoritative texts have long maintained the following: that it was in this film that Hardy invented both the so-called tie-twiddle (the gag in which he plays with his tie to conceal embarrassment) and his peculiar but exquisite look into camera. But these gags belonged to a film which was considered lost. When the film eventually re-emerged, it became clear that in actual fact nobody in it wears a tie. Serious doubts about the look into camera also remain. At first glance, it seems like a film doomed to failure, a victim of miscasting. Stan is a happily engaged, sweet-hearted fisherman who is called upon to save his belle from a brutal sea dog. The surprising thing is not that he disguises himself as a woman (a*

## WHY GIRLS LOVE SAILORS

USA, 1927 Regia: Fred Guiol

- T. it.: *Perché le ragazze amano i marinai*. Sog.: Hal Roach. F.: Floyd Jackman. M.: Richard Currier. Int.: Stan Laurel (Willie Brisling), Oliver Hardy (capitano in seconda), Viola Richard (Nellie), Anita Garvin (moglie del capitano), Malcolm Waite (capitano), Jerry Mandy (marinaio). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios
- DCP. D.: 20'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: FPA Classics
- Restaurato nel 2023 da Blackhawk Films a partire da un duplicato negativo combinato della ristampa in lingua francese. Due scene aggiuntive sono state ricavate da una copia 16mm. Le didascalie francesi sono state tradotte in inglese e ricostruite secondo la loro presunta struttura originale / *Restored in 2023 by Blackhawk Films from a 35mm combined dupe negative of the French*



*trifle for Stan); rather, it is how diabolically astute the character is. Aided by windswept blonde curls, he apprehends and flattens the sailors one by one (with animated stars and spirals appearing from the edge of the frame to suggest his punches). Oliver, as the ship's mate (he is second placed in the film's hierarchy, too), sports a prickly beard and is quick with his fists. His erotic flirtation with Stan exerts a bewildering charm and hints at an unexpected dark side.*

*Andrea Meneghelli*

## SAILORS, BEWARE!

USA, 1927 Regia: Hal Yates, [Hal Roach]

■ T. it.: *Marinai in guardia*. Sog.: Hal Roach. F.: Floyd Jackman. M.: Richard C. Currier. Int.: Stan Laurel (Chester Chaste), Oliver Hardy (Purser Cryder), Anita

Garvin (signora Ritz), Gustav Schaffrath (Roger), Frank Brownlee (capitano Bull), Lupe Vélez (baronessa Behr), Will Stanton (barone Behr), Dorothy Coburn (passeggera), Viola Richard (signora dell'alta società). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ DCP. D.: 22'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*  
 ■ Da: FPA Classics ■ Restaurato da Blackhawk Films a partire da due copie 16mm e un duplicato negativo 35mm conservato presso Academy Motion Picture Arts and Sciences (Blackhawk Collection) / *Restored by Blackhawk Films from two 16mm prints and a 35mm dupe negative preserved at Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Blackhawk Collection)*

Un piccolo film che segna due importanti avvenimenti per tutte le comiche prodotte sotto l'egida di Hal Roach. Non solo Hardy rivolgerà il suo primo inconfondibile sguardo in camera – rafforzando il legame tra clown e pubblico quanto Larry Semon, Buster Keaton e Harold Lloyd – ma condividerà con Laurel quasi lo stesso minutaggio. Le premesse sono demenziali, assurde, deliziose: Stan è un tassista che viene imbarcato (con tutto il taxi) su una nave piena di milionari, Oliver un commissario di bordo impegnato a fare il cascamoto con le riccone (sabotato dalla presenza indesiderata di Stan). Certo, nessun espediente sarebbe credibile senza la coppia di impostori impersonata da Gustav Schaffrath e dalla magnifica Anita Garvin. Il resto del cast femminile è un incredibile parterre di dive del muto – Dorothy Coburn, Viola Richard, Lupe Vélez – per un film che è un concentrato di puro slapstick, ma anche una tappa significativa in cui i nostri anteroi rifiniscono le loro maschere e pantomime.

*Alessandro Criscitiello*

*A short film that contains two significant developments as far as the comedies the duo made for producer Hal Roach are concerned. Not only does Hardy cast*

*his first, unmistakable glance into the camera, reinforcing the relationship between the comedian and his public as much as Larry Semon, Buster Keaton and Harold Lloyd had done, but he also shares the same amount of screen time as Laurel for the first time. The premise is absurd, wacky and delightful: Stan is a taxi driver who embarks (with his taxi) on a ship full of millionaires, while Oliver is the ship steward whose attempts to flirt with the rich ladies are routinely sabotaged by Stan's unwanted presence. None of these devices would be remotely plausible without the two imposters played by Gustav Schaffrath and the magnificent Anita Garvin, while the rest of the female cast is comprised of the cream of silent film stars (Dorothy Coburn, Viola Richard, Lupe Vélez). It is a film of concentrated slapstick, which also marks a significant refinement of our antiheroes' personae and act.*

*Alessandro Criscitiello*

## THE SECOND HUNDRED YEARS

USA, 1927 Regia: Fred Guiol

■ T. it.: *I due galeotti*. F.: George Stevens. M.: Richard Currier. Int.: Stan Laurel (Little Goofy), Oliver Hardy (Big Goofy), James Finlayson (governatore Browne Van Dyke), Tiny Sandford (guardia), Frank Brownlee (direttore della prigione), Charlie Hall (detenuto). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ DCP. D.: 22'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles*  
 ■ Da: FPA Classics ■ Restaurato nel 2023 da Blackhawk Films a partire da una riduzione 16mm del negativo camera prodotto da Robert Youngson nel 1957, ora parte della collezione Jon Mirsalis, e da una riduzione fine grain. Come materiali aggiuntivi sono stati usati un frammento nitrato 35mm conservato da Library of Congress e un 35mm fine grain del compilation film *The Golden Age of Comedy*, conservato presso Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Blackhawk Collection) / *Restored in*

2023 by Blackhawk Films from a 16mm reduction print from the camera negative produced by Robert Youngson in 1957, now in the Jon Mirsalis collection, and a reduction fine grain. Additional materials include a 35mm nitrate fragment preserved by Library of Congress and a 35mm fine grain of the compilation film *The Golden Age of Comedy*, preserved at Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Blackhawk Collection)

La prima uscita in cui vengono ufficialmente presentati al pubblico come Laurel & Hardy prova quanto il duo sia la vera forza creativa dei loro film. Se a tenere insieme la trama ci pensa la regia di Fred Guiol, sta alla coppia di comici cogliere ogni singola occasione per costruire un crescendo progressivo di gag. In *The Second Hundred Years* è il cambio d'abito a dettare il corso degli eventi. Si inizia con un inedito look da galeotti, un taglio cortissimo che si porteranno dietro anche per il successivo cameo in *Call of the Cuckoo* (*Una famiglia di matti*), con protagonista Max Davidson. Basterà rivoltare le divise per fingersi imbianchini, o appropriarsi di due completi eleganti per diventare improbabili funzionari francesi pronti a giocare con i più facili stereotipi (coadiuvati dal fido James Finlayson). Nel cuore del delirio organizzato la sequenza in cui cercano di costruirsi una credibilità dipingendo di bianco l'intera città, con interventi socialmente problematici – dentro e fuori dalla diegesi – goffamente mascherati da equivoci.

Alessandro Criscitiello

*The first outing in which they are officially billed to the public as Laurel & Hardy demonstrates the extent to which the duo were the real creative force behind their films. If Fred Guiol's direction holds the story together, the leads seize every opportunity to build a steady crescendo of gags. In The Second Hundred Years it is a simple change of costume that determines the course of events. They begin in a novel guise as jailbirds,*



The Second Hundred Years

*with haircuts that they retained for a successive cameo in the Max Davidson vehicle Call of the Cuckoo; but it only takes a change of outfit for them to pass themselves off as house painters, or the acquisition of two elegant suits for them to become unlikely French officials, playing on simple stereotypes (co-authored by the ever-faithful James Finlayson). In the midst of this orchestrated chaos, the sequence in which they attempt to prove their credentials by painting the entire city white produces in socially challenging speeches (both within and without the diegesis) awkwardly disguised as misunderstandings.*

Alessandro Criscitiello

## DO DETECTIVES THINK?

USA, 1927 Regia: Fred Guiol

■ T. it.: *I detective pensano?*. Sog., Scen.: Hal Roach. Int.: Stan Laurel (Ferdinand Finkleberry), Oliver Hardy (Sherlock Pinkham), James Finlayson (giudice Fozzle), Noah Young (il delinquente), Viola Richard (signora Fozzle). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ DCP. D.: 21'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: FPA Classics ■ Restaurato nel 2023 da Blackhawk Films a partire dalla copia diacetato originale 35mm conservata presso Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, da una copia 35mm safety della collezione Joe Rinaudo e da un duplicato negativo 35mm safety del secondo rullo



Do Detectives Think?

della Blackhawk Collection, entrambi conservati presso l'Academy Film Archive / Restored in 2023 by Blackhawk Films from a diacetate original 35mm print preserved by Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, a 35mm safety print in the Joe Rinaudo collection and a 35mm safety dupe negative of reel 2 in the Blackhawk Collection, both preserved at the Academy Film Archive

Laurel & Hardy faranno grandi cose nei territori del gotico e del black humour. A partire da qui. Il giudice Finlayson (*who else?*) condanna un bestione dai denti orridi per omicidio plurimo di cinesi. Il manigoldo evade giurando vendetta. Il delicato incarico di difendere il giudice è affidato ai detective Stan e Oliver, introdotti da primi piani tosti che sono già una parodia. Ovviamente sono fifoni impenitenti, e passando davanti al cimitero se la devono vedere con la paura delle proprie ombre. Ad ogni modo, il killer si finge nuovo maggiordomo e si aggira per la casa dell'uomo che lo ha condannato brandendo un coltellaccio. Non mancherà una scimitarra. E la parvenza di

un corpo scorrazzante con la testa mozzata. Molto gustoso. A detta dell'enciclopedista Glenn Mitchell, qui per la prima volta i nostri eroi indossano gli abiti che storicamente più li contraddistinguono, comprese le bombette (all'epoca comunemente in testa ai detective veri). E a proposito di copricapi, sarebbe anche la prima manifestazione di coppia della cosiddetta *hat-switching routine* (cioè la gag in cui si scambiano i cappelli a ripetizione), a quanto pare un'invenzione di Leo McCarey.

Andrea Meneghelli

*Laurel & Hardy would go on to accomplish great things in the fields of black comedy and the gothic. Starting here. Judge Finlayson (who else?) condemns a monster with bad teeth for the multiple homicide of various Chinese people. However, the criminal escapes and swears vengeance. The delicate task of defending the judge falls to detectives Stan and Oliver, introduced with hard-hitting close-ups, which are clearly parodic. Obviously, they are actually irredeemable cowards scared by their own shadows when passing a cemetery.*

*In any case, the killer pretends to be a butler and roams the house of the man who sentenced him brandishing a knife. There is also a scimitar – and glimpses of a roving corpse minus its head. All very entertaining. According to the encyclopaedist Glenn Mitchell, in this film our heroes wore their characteristic outfits for the first time, including the bowler hats which, at the time, real detectives typically wore. On the subject of headgear, it is worth noting that it is also the first instance of the duo's so-called "hat-switching routine", which was apparently invented by Leo McCarey.*

Andrea Meneghelli

## PUTTING PANTS ON PHILIP

USA, 1927 Regia: Clyde Bruckman

■ T. it.: *Metti i pantaloni a Philip*. Sog.: Leo McCarey. F.: George Stevens. M.: Richard Currier. Int.: Stan Laurel (Philip), Oliver Hardy (Piedmont Mumblethunder), Dorothy Coburn (ragazza inseguita da Philip), Harvey Clark (il sarto), Charles A. Bachman (poliziotto), Sam Lufkin (dottore), Ed Brandenburg (autista del bus). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ DCP. D.: 21'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: FPA Classics ■ Restaurato nel 2023 da Blackhawk Films a partire da una copia safety 16mm, ricavata da Robert Youngson nel 1956 dal negativo camera originale della collezione Jon Mirsalis, e un 16mm fine grain con didascalie sostitutive ricavate dallo stesso elemento negli anni Sessanta / Restored in 2023 by Blackhawk Films from a 16mm safety print, struck in 1956 by Robert Youngson from the original camera negative in the Jon Mirsalis collection, and a 16mm fine grain with replaced titles struck in the 1960s from the same element

Film a tema. L'argomento: le braghe. L'esito: parlare di mascolinità e smontarla. Cosa rara, ma neanche tanto per Laurel & Hardy. Qui non si tratta della donna che voleva i pantaloni, ma dell'uomo che non è dispo-

sto a rinunciare al gonnellino. Stan è un giovane giunto a New York da una sorta di altro mondo (la Scozia) con tanto di kilt d'ordinanza: mette subito in chiaro con l'ufficiale dell'emigrazione il suo spregio per i costumi locali. Oliver è lo zio d'America. Lo scozzese quando vede una sottana (femminile) perde la testa e schizza all'inseguimento, con saltello di lancio. La bizzarra foggia del suo vestire attrae capannelli di autoctoni increduli ed entusiasti. Per lui, farsi prendere le misure dal sarto è un abisso di umiliazione. Passando sopra le grate, anticipa Marilyn (e fa svenire le signore, avendo perso le mutande). È un film teorico (consapevolmente o meno, queste sono quisquillie) che mai rinuncia a perdere il dono della stupidità. Per opinione largamente condivisa, è anche il film che lancia il duo come coppia fissa.

Andrea Meneghelli

*A film with a theme. The subject? Trousers. The outcome? A deconstruction of masculinity. Quite unusual, one might think, but not really for Laurel & Hardy. In this case, the film does not focus on a woman who wants to wear trousers but rather a man who does not want to give up wearing a skirt. Stan plays a young man who arrives in New York from another world (Scotland) sporting the obligatory kilt and immediately displaying his disdain for local customs to the immigration officer. Oliver plays the American uncle. When the Scotsman glimpses a woman's petticoat, he goes crazy and springs into hot pursuit. His bizarre attire attracts an incredulous but enthusiastic group of local onlookers. For him, a tailor taking his measurements is the height of humiliation. He anticipates Marilyn Munroe when walking over a sidewalk grate (causing women to faint, as he is not wearing any underwear). It is a theoretical film (whether deliberately or not is irrelevant) which nonetheless refuses to forego the joy of stupidity. Most scholars are of the opinion that this is the film which launched them as a comic duo.*

Andrea Meneghelli



Putting Pants on Philip

## THE BATTLE OF THE CENTURY

USA, 1927 Regia: Clyde Bruckman

■ T. it.: *La battaglia del secolo*. F.: George Stevens. M.: Richard Currier. Int.: Stan Laurel (Canvasback Clump), Oliver Hardy (il manager), Noah Young (Thunderclap Callahan), Eugene Palette (assicuratore), Gene Morgan (speaker), Sam Lufkin (arbitro). Prod.: Hal Roach per Hal Roach Studios ■ DCP. D.: 18'. Bn. Didascalie inglesi / English intertitles ■ Da: FPA Classics

■ Restaurato nel 2023 da Blackhawk Films. Il primo rullo è stato ricavato da un duplicato negativo 35mm conservato presso Library of Congress (MoMA - The Museum of Modern Art Collection). Una sequenza finale mancante è stata ricostruita con due fotogrammi e nuove didascalie per colmare i buchi narrativi. Il secondo rullo è stato ricavato da una riduzione 16mm del negativo camera prodotta da Robert Youngson nel 1957, ora parte della collezione Jon Mirsalis, e da un 35mm fine grain del compilation film *The Golden Age of Comedy*, conservato presso Academy of Motion Picture Arts and Sciences (Blackhawk

Collection) / Restored in 2023 by Blackhawk Films. Reel 1 comes from a 35mm dupe negative preserved at Library of Congress (MoMA - The Museum of Modern Art Collection). A missing sequence at the end was reconstructed from two stills and newly produced titles to fill the narration gap. Reel 2 comes from a 16mm reduction print from the camera negative produced by Robert Youngson in 1957, now in the Jon Mirsalis collection, and a 35mm fine grain of the compilation film *The Golden Age of Comedy*, preserved at the Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (Blackhawk Collection)

Credo che i film sul pugilato, comici o non comici, siano tutti belli. Data la premessa, la prima parte di *The Battle of the Century* funziona per predestinazione. Stan, messo sul ring ad affrontare un prevedibile schiacciasassi, si rivela ottimo incassatore, a modo suo: becca una randellata e si rifugia nel mondo dei sogni. La seconda parte predispose un altro ring (una strada urbana vivacemente frequentata) e allarga il combattimento a una





The Battle of the Century

comunità che via via si arricchisce di un numero crescente di partecipanti, tutti calamitati dall'implacabile necessità del caos. L'arma? Le torte in faccia. All'epoca l'espedito sembrava già trito. L'idea fu quella di gonfiarlo fino al parossismo, per arrivare al "pie picture to end all pie pictures". Non è chiaro chi le abbia contate, ma si tramanda che sul set girassero qualcosa come quattromila torte. Circa il risultato, Henri Miller non ha dubbi: "Capolavoro". Per gli amanti delle notarelle: lo spunto pugilistico pare ispirato all'incontro tra Gene Tunney e Jack Dempsey del 22 settembre 1927, passato alla storia come "The Battle of the Long Count". Tunney finì al tappeto, Dempsey bighellonò nei paraggi invece di starsene zitto e buono in un

angolo, l'arbitro cominciò il conteggio con notevole ritardo, Tunney si rialzò e riportò a casa la cintura di campione.

Andrea Meneghelli

*I believe that all boxing films, whether comedies or not, are great. If one accepts this premise, then the first part of The Battle of the Century cannot fail. Stan is sent into the ring to face the inevitable Goliath and makes an excellent punching bag, albeit in his own unique way, retreating from the beating into a dream world. The second part features a different kind of ring (a busy urban street) and extends the combat as an ever-expanding group of people are drawn to the chaos. And the choice of weapon? A pie in the face. This was already a trite motif at the time, but the idea was to push it as far as*

*it could go in order to create the "pie picture to end all pie pictures". It is unclear who was counting, but apparently about 4,000 pies were thrown. Henry Miller had no doubts about the result, calling it "a masterpiece". Trivia lovers, take note: the boxing match was inspired by the fight between Gene Tunney and Jack Dempsey on 22 September 1927, which history remembers as "The Battle of the Long Count". Tunney ended up on the mat, but Dempsey continued to loiter around instead of retiring to his corner; consequently, there was a delay before the referee began his count, Tunney got up again, and ultimately took home the Champion's Belt.*

Andrea Meneghelli

## THE WIND

USA, 1928 Regia: Victor Sjöström

■ T. it.: *Il vento*. Sog.: dal romanzo omonimo (1925) di Dorothy Scarborough. Scen.: Frances Marion. F.: John Arnold. M.: Conrad A. Nervig. Scgf.: Cedric Gibbons, Edward Withers. Int.: Lillian Gish (Letty), Lars Hanson (Lige), Montagu Love (Roddy), Dorothy Cumming (Cora), Edward Earle (Beverly), William Orlamond (Sourdough), Laon Ramon, Carmen Johnson, Billy Kent Schaefer (figli di Cora). Prod.: Metro-Goldwyn-Mayer ■ DCP. D.: 72'. Bn. Didascalie inglesi / *English intertitles* ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art ■ Restaurato in 4K nel 2023 da MoMA presso il laboratorio Image Protection Services a partire da due copie 35mm acquisite da MGM nel 1936 e ricavate dal negativo originale. Con il sostegno di The Celeste Bartos Fund for Film Preservation / *Restored in 4K in 2023 by MoMA at Image Protection Services laboratory from two 35mm prints acquired from MGM in 1936 struck from the original negative. Funding provided by The Celeste Bartos Fund for Film Preservation*

Sin dal suo primo pionieristico film svedese Victor Sjöström si interessò all'intersezione tra paesaggio e psicologia, al modo in cui il mondo naturale dava forma alla sostanza dei pensieri e sentimenti dei personaggi, riflettendo quei pensieri e sentimenti nella sua grandezza metaforica. L'oceano di *Ingeborg Holm* (1913) suggerisce la profondità e il tumulto che caratterizzano la discesa del protagonista nella follia; le montagne di *I proscritti* (1918) incarnano il piano spirituale, trascendente, dell'amore tra i due protagonisti, così come la brutta fisicità dei vincoli sociali cui gli amanti non riusciranno mai a sottrarsi del tutto.

Quando lasciò la Svezia per gli Stati Uniti, nel 1923, Sjöström sostanzialmente abbandonò l'interesse per il paesaggio, con la spettacolare e singolare eccezione di *The Wind*. L'ambientazio-



Sul set di *The Wind*

ne è il deserto del Texas occidentale, terra di alte temperature, poca pioggia e zero ombra, in cui una fragile giovane dell'Est (Lillian Gish, in una delle sue grandi interpretazioni mute) è stata spinta contro la sua volontà, completamente impreparata alla desolazione – fisica, sociale, psicologica – che l'attende. L'assalto è totale e inesorabile, come il vento inclemente che non cessa di sferzare il paesaggio lunare (gli esterni furono girati, in condizioni difficili, nel deserto del Mojave, nella California meridionale).

Se nel *Carretto fantasma*, il capolavoro del 1921, il veicolo spettrale diventava l'immagine della morte, qui Sjöström colloca un simbolo nel cielo del deserto – un cavallo selvaggio che diventa il volto del vento, irrazionale e inarrestabile, e anche della pressione emotiva che opprime sempre più la Letty interpretata da Gish, spingendola inesorabilmente a un atto un tempo impensabile.

Il restauro digitale del MoMA si basa su due copie 35mm acquisite dalla MGM negli anni Trenta. Sebbe-

ne fosse stato girato come un muto, il film fu distribuito con una colonna sonora ed effetti sonori sincronizzati, con un frame rate di 24 fps che questo restauro rispetta.

Dave Kehr

### La colonna sonora di *The Wind* composta da Carl Davis

A Carl Davis (1936-2023) va riconosciuto un grande merito. Era un eccellente compositore, e insieme ai colleghi Kevin Brownlow e David Gill, ha tracciato una strada per le moderne colonne sonore per il cinema muto che seguiamo ancora oggi. La musica per *The Wind* di Victor Sjöström è una delle sue grandi composizioni.

Scritta per orchestra d'archi e percussioni nel 1983, ha l'impatto implacabile e penetrante che solo questi strumenti possono trasmettere. Con una vasta gamma di percussioni assortite, dà una sensazione tangibile di terra sabbiosa nelle orecchie di cui è impossibile liberarsi.



The Wind

Una delle meravigliose caratteristiche di una colonna sonora di Davis è la sua pura musicalità. Lo preoccupava che la struttura delle sue composizioni avesse un carattere più musicale e meno cinematografico, riflessione che ho recepito nelle mie composizioni. E quel che ne consegue è una maggiore flessibilità nell'interpretazione, nel tempo e nell'espressione, proprio come si addice alla musica assoluta pura. Le sue colonne sonore, estremamente descrittive, sono però costruite in modo tale che la musica abbia l'impulsività, la spontaneità e la libertà che sono la definizione stessa di ciò che dovrebbe essere la musica per film muti: una reazione musicale istintiva ai personaggi sullo schermo. Le colonne sonore di

Davis danno sempre l'impressione che stia guardando il film per la prima volta in tua compagnia.

Per quanto siano belle le partiture comiche di Davis, sono un grande ammiratore in particolar modo di quelle drammatiche. La sua comprensione di come funzioni il dramma su una pagina di spartito è una qualità molto rara. Di recente ho diretto la sua musica per *La carne e il diavolo* di Clarence Brown, un pezzo raramente eseguito ai giorni nostri, e sono rimasto stupito dalla raffinatezza e dall'abilità con cui aveva sviluppato i suoi materiali tematici. Si evolvevano di pari passo con i personaggi, senza mai superare il ritmo del film. *The Wind*, scritto un anno dopo, conserva gli stessi principi. Ma

questa partitura adotta un linguaggio armonico più semplice, pur essendo più brutale e implacabile. Al centro della composizione c'è la disperazione del personaggio di Gish, e da questo punto di vista gli scontri armonici aumentano man mano che il personaggio diventa più isolato e la situazione più drammatica. In questa musica c'è pochissima compassione musicale per l'uomo, e giustamente.

Timothy Brock

*From his first, pioneering work in Sweden, Victor Sjöström was concerned with the intersection of landscape and psychology, with the way the natural world both shaped the substance of his characters' thoughts and feelings, and*

reflected those thoughts and feelings in its metaphoric grandeur. The ocean of Ingeborg Holm (1913) suggests both the depths and the tumult of its main character's descent into madness; the mountains of *The Outlaw and His Wife* (1918) embody both the spiritual, transcendent plane of the central couple's love for each other, as well as the brute physicality of the social constraints that his lovers will never quite escape.

Sjöström largely left his interest in landscape behind in Sweden when he came to America in 1923, with the spectacular and singular exception of *The Wind*. The setting is the desert of western Texas, a land of high temperatures, low rainfall and no shade, into which a frail young woman from the east (*Lillian Gish*, in one of the great performances of silent film) has been thrust against her will, totally unprepared for the desolation – physical, social, psychological – that awaits her. The assault is total and unrelenting, like the raw wind that never ceases to blow across the lunar landscape (the exteriors were shot, under difficult conditions, in the Mojave Desert of southern California).

Just as the ghostly vehicle of *The Phantom Carriage*, Sjöström's Swedish masterpiece of 1921, becomes the image of death, so Sjöström places a symbol in the desert sky – a wild horse that becomes the face of the wind, irrational and unstoppable, and also of the emotional pressures growing on *Gish's Letty*, driving her relentlessly toward a once-unthinkable act.

MoMA's digital restoration is based on two 35mm prints acquired from MGM in the 1930s. Although the film was shot silent, it was released with a synchronized score and sound effects with a frame rate of 24 fps, which this restoration respects.

Dave Kehr

### Carl Davis's score to *The Wind*

Carl Davis (1936-2023) is owed a great deal of credit. He was an excellent composer who, along with his colleagues

Kevin Brownlow and David Gill, forged a path to modern silent-film scoring that we still follow today. The music to Victor Sjöström's *The Wind* is among his greatest scores.

Written for string orchestra and percussion in 1983, it has a relentless and penetrating impact that only these instruments can convey. With a vast list of assorted percussion, it gives you the tangible sensation of that sandy grit in your ears that's impossible to get rid of.

One of the wonderful traits that a Davis score has is its pure musicality. He was quite concerned that his scores felt more musical and less cinematic in its construction, which I took on board in my own compositions. And what comes with that is more flexibility in interpretation, tempo and expression, just as pure absolute music lends itself to be. They are extremely descriptive, but his scores are constructed in such a way that the music has the impulsiveness, spontaneity and freeness that is the pure definition of what silent-film music is supposed to be: instinctive musical reactions to the characters on screen. Davis's scores always sound like he's watching the film for the first time with you.

As good as Davis's comedy scores are, I am a big fan of his dramatic scores above all else. His understanding of how drama works on a score page is a very rare quality. I recently conducted his score to Clarence Brown's *Flesh and the Devil*, a piece rarely performed these days, and I was amazed at the sophistication and skill he put into the development of his thematic material. They evolved as the characters evolved, never outpacing the film. *The Wind*, written a year later, upheld those same principles. But this score takes on a simpler harmonic language, yet more brutal and relentless. It's the desperation in the *Lillian Gish* character that he is writing for, and from that point of view the harmonic clashes grow as the character becomes more isolated and the situation more dire. There is very little musical sympathy for the man in this score, and rightly so.

Timothy Brock

### CHEMI BEBIA

URSS, 1929 Regia: Kote Mikaberidze

■ T. int.: *My Grandmother*. Sog.: Siko Dolidze. Scen.: Giorgi Mdivani, Kote Mikaberidze. F.: Anton Polikevich, Vladimir Poznan. M.: O. Gevorkian. Scgf.: Irakli Gamrekeli, Valerian Sidamon-Eristavi. Int.: Aleksandre Takaishvili (il burocrate), Bella Chernova (la moglie del burocrate), Evgeniy Ovanov (il portiere), Akaki Khorava (l'operaio). Prod.: Goskinprom Gruzii ■ DCP. D.: 61'. Bn. Didascalie russe con sottotitoli inglesi / Russian intertitles with English subtitles  
■ Da: Georgian National Film Center

Ho visto la mia parte di film bizzarri e incredibili, ma *Chemi bebia* è uno dei più folli.

Chiariamo subito che le nonne non c'entrano. Il film è una satira della burocrazia così feroce da far impallidire tutte le altre satire. L'espressione "mia nonna" sembra indicare una sorta di figura salvifica, un protettore o un appoggio indispensabile per tornare in carreggiata dopo che il protagonista viene licenziato dal suo ufficio.

Kote Mikaberidze non si pone limiti nel suo attacco selvaggio alla burocrazia. *Chemi bebia* presenta affinità con il movimento Dada, con i maestri più sfrenati delle prime farse cinematografiche (come Cretinetti), con il primo Ėjzenštejn (*Sciopero*) e con la FEKS, la Fabbrica dell'attore eccentrico.

Il film è un fuoco d'artificio di mezzi espressivi visivi. Vi troviamo montaggi urbani, visioni distorte, sequenze di animazione di oggetti, scene al rallentatore e primi piani estremi. L'intero film è orientato a evocare stati di coscienza alterati. Una delle invenzioni più ingegnose e originali si ha verso la fine, con una scena d'inseguimento in cui i personaggi si trasformano nelle loro stesse ombre.

La visione distopica di un ufficio open space è un elemento ricorrente nei classici del cinema che mostrano l'alienazione del lavoratore moderno. Pensiamo a *La folla* di King Vidor, a



Chemi Bebia

*L'appartamento* di Billy Wilder e a *Il processo* di Orson Welles. Con la sua rappresentazione dell'ambiente di lavoro burocratico Kote Mikaberidze li supera tutti.

Quest'opera incredibile rimane una visione indispensabile per tutti gli appassionati di film che superano i confini della narrazione convenzionale.

Antti Alanen

Nella satira esilarante e senza esclusione di colpi del regista Kote Mikaberidze, per sfuggire alle ire della moglie un impiegato fannullone licenziato per la sua pigrizia tenta di riavere il lavoro andando alla ricerca di una "nonna" – un burocrate influente che possa fornirgli una lettera di raccomandazione. Per l'impiegato la ricerca si trasforma in un viaggio labirintico

attraverso i meandri più intricati della burocrazia. Il pubblico viene trascinato in sessanta minuti di divertimento sfrenato e frenetico, pieni zeppi di immagini stravaganti, trucchi, effetti speciali e animazione in stop-motion. Vietato per quasi cinquant'anni, *Chemi bebia* rimane una delle commedie più deliziosamente irriverenti e bizzarre del cinema muto. L'esuberante ensemble musicale finlandese Cleaning Women, il cui lavoro comprende colonne sonore per *Aelita*, *Metropolis* e il cortometraggio candidato all'Oscar di Alice Rohrwacher *Le pupille*, si esibirà dal vivo utilizzando strumenti autocostruiti con oggetti domestici malconci e rifiuti riciclati.

Mara Fortes

*I have seen my share of weird and incredible films, but Chemi bebia ranks among the craziest that I have ever seen.*

*Let's state at the outset that the film has nothing to do with grandmothers. It is a satire on bureaucracy that makes all other satires look tame. The expression "my grandmother" seems to mean a referee, patron, or protector needed to get back on track when the protagonist is fired from his office.*

*No holds are barred in Kote Mikaberidze's savage attack on bureaucracy. There are affinities with the Dada, the wildest masters of early film farce (Cretinetti), early Eisenstein (Strike), and the FEKS school of Soviet cinema. Mikaberidze's film is a firework display of visual technique. There are urban montages, distorted visions, object-animation sequences, slow-motion passages, and extreme close-ups. The entire film is geared to extreme states of consciousness. One of the wittiest and most original inventions is towards the end when the characters in a chase sequence transform into their own shadows.*

*A dystopian vision of an open-space office is a recurrent feature in classic films exposing the alienation of the modern workspace. We remember The Crowd by King Vidor, The Apartment by Billy Wilder and The Trial by Orson*

Welles. Mikaberidze beats them all with his vision of the bureaucratic workspace.

This incredible work is a must-see for all people interested in films that transcend the limits of conventional narrative.

Antti Alanen

In Georgian director Kote Mikaberidze's hilarious no-holds-barred satire, a hopelessly lazy paper-pusher tries to get his job back to avoid the wrath of his wife, by looking for a "grandmother" – an influential bureaucrat who can provide a recommendation letter. For the worker, the quest turns into a labyrinthine excursion through the thickest red tape; the audience is thrust into a gloriously entertaining, frenetic 60 minutes, crammed with wildly imaginative visuals, camera tricks, special effects and stop-motion animation. Banned for nearly 50 years, *Chemi bebia* remains one of the most delightfully irreverent and peculiar comedies of the silent era. The exuberant Finnish musical ensemble *Cleaning Women*, whose work includes scores for the films *Aelita*, *Metropolis* and *Alice Rohrwacher's Oscar-nominated short Le pupille*, bring their self-made instruments – crafted from mangled household items and repurposed trash.

Mara Fortes

## CONTE CRUEL

Francia, 1929 Regia: Gaston Modot

■ Sog.: dal racconto *La Torture par l'espérance* (1883) di Auguste de Villiers de l'Isle-Adam. Scen.: Charles Spaak, Gaston Modot. Int.: Gaston Modot. Prod.: Emile Natan per Natan Productions, Pathé-Natan ■ DCP. D.: 34'. Bn. Didascalie francesi / *French intertitles* ■ Da: La Cinémathèque française ■ Restaurato in 4K nel 2023 da La Cinémathèque française presso il laboratorio Hiventy a partire dal negativo originale / *Restored in 4K in 2023 by La Cinémathèque française at Hiventy laboratory from the original negative*



Conte cruel

Nel 1928 Gaston Modot è sul set dell'ambiziosa produzione cinematografica *La Merveilleuse vie de Jeanne d'Arc, fille de Lorraine* diretta da Marco de Gastyne. Di giorno vi interpreta un ruolo secondario, quello di Lord William Glasdal, comandante delle Tourelles. Di notte, o tra una ripresa e l'altra, lavora a un progetto completamente diverso: l'adattamento cinematografico di un racconto, *La Torture par l'espérance*, tratto dalla raccolta intitolata *Nouveaux contes cruels* di Auguste de Villiers de l'Isle-Adam.

Sfruttando le circostanze propizie, la precaria produzione di *Conte cruel* riduce i costi al minimo e riutilizza le scenografie (l'abbazia di Mont-Saint-Michel, la basilica di Vézelay), le attrezzature, alcuni attori e un'équipe tecnica, più modesta, del costoso film di Marco de Gastyne che beneficia di sovvenzioni, autorizzazioni e agevolazioni da parte delle autorità e della Chiesa.

*Conte cruel*, unica regia di Gaston Modot, è un film dell'ombra. L'ombra della luminosa Giovanna d'Arco, figura

eroica attraverso la quale ci si appresta a commemorare i cinquecento anni della liberazione di Orléans, e l'ombra tenebrosa di una prigionia doverano torturati gli eretici che si rifiutavano di abiurare di fronte all'Inquisizione spagnola alla fine del XV secolo. *Conte cruel* evoca quindi l'ombra attraverso il suo soggetto e le sue forme. Al di là del misticismo e delle sue derive oscurantiste, il personaggio interpretato da Gaston Modot si fa strada verso la luce. Possiamo seguire il suo cammino in una lettura puramente cinematografica in cui le ombre, inizialmente dense e confuse, si separano per lasciare spazio alle sfumature. Come regista Gaston Modot dimostra una notevole maestria nella composizione delle inquadrature pervase dal terrore del condannato a morte che tenta di fuggire. La macchina da presa a mano, tremolante, così come le sovrimpressioni altrettanto soggettive e allucinate, accompagnano l'uomo braccato in un movimento ispiratissimo.

*Conte cruel* esce nel 1930, in un periodo in cui il cinema sonoro viene

portato alle stelle come tutte le novità tecnologiche, al punto da rendere obsoleto il cinema precedente, che dovrà scontare uno svantaggio impreveduto e che sarà chiamato "muto" per retro-nimia. Dobbiamo vedere nell'ingiunzione rivolta al condannato in *Conte cruel* una descrizione inconscia della condanna di un cinema che si rifiuta di parlare?

Mehdi Taibi

*In 1928, Gaston Modot is on the set of the ambitious production, La Merveilleuse vie de Jeanne d'Arc, fille de Lorraine, a film directed by Marco de Gastyne. In the daytime, actor Modot plays a supporting role as Lord William Glasdall, commander of the Towelles, but at night or between takes, he is involved in an altogether different endeavour: directing a film adaptation of a short story, La Torture par l'espérance, from the compilation of Nouveaux contes cruels, penned by Auguste de Villiers de l'Isle-Adam.*

*Exploiting an opportunistic loophole, the precarious production of Conte cruel is able to keep its budget to a minimum by reusing sets (the Abbey of Mont-Saint-Michel, Vézelay Basilica), equipment, certain actors and a pared down technical team from Marco de Gastyne's costly movie, which is benefitting from subsidies, permissions and privileges from the public sector and the Church. Conte cruel, Gaston Modot's only foray into directing, is a film of shadows: the shadow of the luminous Joan of Arc, the heroic figure for whom preparations are underway to commemorate the 500<sup>th</sup> anniversary of the liberation of Orléans; the sombre shadow of a dungeon, where heretics who refused to renounce their faith were tortured by the Spanish Inquisition at the end of the 15<sup>th</sup> century. Conte cruel conjures up shadows in both form and substance. Beyond mysticism and its dark tendencies, the character played by Gaston Modot clears a track for himself towards the light, which can only be followed in a purely cinematographic read-*

*ing, where the shadows, initially thick and coalescent, detach and span different hues. Gaston Modot the filmmaker demonstrates remarkable mastery in the composition of his shots, laden with the terror of this man condemned to death trying to escape. The shaky, hand-held camera and the equally subjective, hallucinatory overlays follow the hunted man in an inspired manner.*

*Conte cruel was released in 1930, in an era when talking pictures, like all technological innovations, reach their peak. To the extent of rendering obsolete the cinema of yesteryear that will suffer a (blatantly ignored) handicap and will eventually be labelled "silent" by retro-nym. Might we interpret the injunction addressed to the condemned man in Conte cruel as an unconscious representation of the condemnation of a cinema that refuses to speak?*

Mehdi Taibi

## SINFONIE IN NERO: I CORTI DI DUKE ELLINGTON SYMPHONIES IN BLACK: DUKE ELLINGTON SHORTS

Programma a cura di / Programme curated by Jonathan Rosenbaum e Ehsan Khoshbakht

In sedici cortometraggi realizzati nell'arco di quasi un quarto di secolo (1929-1953), Duke Ellington e la sua Orchestra si esibiscono in varie ambientazioni, spesso con ballerini e cantanti, tra cui Billie Holiday in *Symphony in Black: A Rhapsody of Negro Life*. Quest'ultimo alterna liberamente immagini di Ellington da solo, assorto nella composizione, di Ellington in smoking che esegue una versione estesa della stessa composizione durante un concerto con la sua band, immagini artistiche di uomini impegnati in lavori pesanti, un sermone in chiesa senza parole, uno spettacolo in un locale notturno e perfino un breve segmento di storia in cui Holiday viene spinta a terra da un amante ingrato per poi cantare la propria infelicità –

quasi una replica della cornice narrativa accordata a Bessie Smith nella sua sola apparizione su pellicola, sei anni prima.

In effetti, sebbene i piaceri che si possono trovare qui siano principalmente musicali, i pretesti narrativi delle esibizioni offrono uno sguardo affascinante sul modo in cui il jazz e i musicisti neri erano percepiti e sul comportamento che ci si aspettava da loro nei primi decenni del sonoro. Almeno metà dei film è composta da Soundies realizzati per i jukebox degli anni Quaranta che abbinavano suoni e immagini, ma anche questi si basano spesso su elementi narrativi: è il caso delle donne che assistono adoranti agli assoli di Ray Nance, Rex Stewart, Ben Webster e altri in una tavola calda

dopo l'orario di chiusura in *Jam Session* (1942), o dei numeri spettacolari eseguiti dalle atletiche coppie che ballano il jitterbug in *Hot Chocolate (Cottontail)* dello stesso anno.

All'inizio e alla fine del programma sono messe in risalto diverse forme di creatività cinematografica. *Black and Tan* era diretto da Dudley Murphy, che aveva collaborato con Fernand Léger in *Ballet mécanique* (1924) e del quale adattò qui alcune immagini per rendere le allucinazioni di una ballerina (Freda Washington) dal cuore debole; colpisce anche la protesta contro lo sfruttamento razziale, che controbilancia i pur presenti stereotipi razziali usati a fini comici. Le eleganti e inventive dissolvenze a tendina in *A Bundle of Blues* (1933) sono altrettan-



Salute to Duke Ellington

to straordinarie, e lo stesso può dirsi del montaggio pulsante di *Daybreak Express* (1953), dove D.A. Pennebaker, filmando in 16mm, viaggia sulla Third Avenue El – la sopraelevata di Manhattan da lungo tempo scomparsa – illustrandola e celebrandola sulle note trascinate di un brano di Ellington.

Questa è solo una piccola anticipazione della varietà del programma, che comprende un Puppethoon di George Pal (*Date with Duke*), un'apparizione dei Delta Rhythm Boys in *Symphony in Swing* e un omaggio puramente visivo a Louis Armstrong nei tre minuti del segmento "History of Jazz" di *Salute to Duke Ellington*.

Jonathan Rosenbaum

*In 16 shorts made over a stretch of almost a quarter of a century (1929-1953), Duke Ellington and his Orchestra perform in a variety of settings, often with dancers and singers – including Billie Holiday in Symphony in Black: A Rhapsody of Negro Life. The latter cuts freely between Ellington alone in thoughtful composing mode, Ellington in a tux performing the same extended composition with his band at a concert, arty images of men engaged in heavy labour, a wordless church sermon, a nightclub floorshow, and even a short stretch of story showing Holiday being pushed to the ground by an ungrateful lover before singing there about her misery – a near replica of the musical setup accorded to Bessie Smith in her only film appearance six years earlier.*

*Indeed, although the pleasures to be found here are chiefly musical, the narrative pretexts for these performances offer a fascinating look at how both jazz and Black musicians were perceived and expected to behave during the first three decades of talkies. At least half of the films are Soundies made for sound-and-image jukeboxes in the 40s, but even these often trade on narrative details such as the adoring women digging the solos by Ray Nance, Rex Stewart, Ben Webster, and others at an "eatery" after hours in Jam Session (1942), or the spectacular dancing by athletic jitterbugging couples in Hot Chocolate (Cottontail) from the same year.*

*Diverse forms of cinematic ingenuity are highlighted at the start and end of this programme. Black and Tan was*



*directed by Dudley Murphy, who had collaborated with Fernand Léger on Ballet mécanique (1924), and adapts some of its images for the hallucinations of a dancer (Fred Washington) with a weak heart; no less impressive is the film's protest against racial exploitation rubbing shoulders with its comic racial stereotypes. The snazzy, inventive wipes in A Bundle of Blues (1933) are no less striking, as are the pulsing edits of Daybreak Express (1953), where D.A. Pennebaker, shooting in 16mm, celebrates, illustrates, and rides Manhattan's long-vanished Third Avenue El to the strains of a rollicking Ellington tune.*

*This only begins to describe the diversity on view, which includes a George Pal Puppetoon (Date with Duke), an appearance by the Delta Rhythm Boys in Symphony in Swing, and an homage to Louis Armstrong that is exclusively visual in a three-minute "History of Jazz" in Salute to Duke Ellington.*

*Jonathan Rosenbaum*

## **BLACK AND TAN**

USA, 1929 Regia: Dudley Murphy

■ Scen.: Dudley Murphy. F.: Dal Clawson. M.: Russell G. Shields. Scgf.: Ernst Fegté. Int.: Duke Ellington, Fredi Washington, Arthur Whetsel, Barney Bigard, Wellman Braud, Tricky Sam Nanton, Duke Ellington Orchestra. Prod.: RCA ■ DCP. D.: 19'. Bn. Versione inglese / *In English* ■ Da: Cohen Film Collection

## **A BUNDLE OF BLUES**

USA, 1933 Regia: Fred Waller

■ F.: William O. Steiner. Int.: Duke Ellington, Ivie Anderson, Florence Hill, Bessie Dudley, Duke Ellington Orchestra. Prod.: Fred Waller per Paramount Pictures ■ DCP. D.: 9'. Bn. Versione inglese / *In English* ■ Da: Cohen Film Collection

## **SYMPHONY IN BLACK: A RHAPSODY OF NEGRO LIFE**

USA, 1935 Regia: Fred Waller

■ F.: William Steiner Jr. Int.: Duke Ellington, Duke Ellington Orchestra, Billie Holiday, Barney Bigard, Joe 'Tricky Sam' Nanton, Earl 'Snake Hips' Tucker. Prod.: Paramount Pictures ■ DCP. D.: 10'. Bn. Versione inglese / *In English* ■ Da: Library of Congress

## **JAM SESSION**

USA, 1942 Regia: Josef Berne

■ Int.: Duke Ellington, Duke Ellington Orchestra, Ray Nance, Rex Stewart, Ben Webster, Joe Nanton, Barney Bigard, Sonny Greer. Prod.: Sam Coslow per R.C.M. Productions ■ DCP. D.: 3'. Bn ■ Da: Library of Congress

## **HOT CHOCOLATE (COTTONTAIL)**

USA, 1942 Regia: Josef Berne

■ Int.: Duke Ellington, Duke Ellington Orchestra, Arthur White's Lindy Hoppers and Jitterbugs, Ben Webster. Prod.: Sam Coslow per R.C.M. Productions ■ DCP. D.: 3'. Bn. Versione inglese / *In English* ■ Da: Kino Lorber

## **I GOT IT BAD & THAT AIN'T GOOD**

USA, 1942 Regia: Josef Berne

■ Int.: Ivie Anderson, Duke Ellington, Duke Ellington Orchestra. ■ 35mm. D.: 4'. Bn ■ Da: UCLA Film & Television Archive

## **FLAMINGO**

USA, 1942 Regia: Josef Berne

■ Int.: Duke Ellington, Herb Jeffries, Janet Collins, Talley Beatty, Johnny

Hodges. Prod.: Sam Coslow per R.C.M. Productions ■ DCP. D.: 3'. Bn. Versione inglese / *In English* ■ Da: Kino Lorber

## **DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA**

USA, 1943 Regia: Jay Bonafield

■ F.: Harry W. Smith. M.: David Cooper. Int.: Duke Ellington, Duke Ellington Orchestra. Prod.: Frederic Ullman Jr. per RKO Radio Pictures ■ DCP. D.: 8'. Bn. Versione inglese / *In English* ■ Da: Library of Congress

## **DATE WITH DUKE**

USA, 1947 Regia: George Pal

■ Scen.: Jack Miller. F.: William E. Snyder. Int.: Duke Ellington. Prod.: George Pal per Paramount Pictures, Puppetoon Productions ■ 35mm. D.: 7'. Col. Versione inglese / *In English* ■ Da: UCLA Film & Television Archive

## **SYMPHONY IN SWING**

USA, 1949 Regia: Will Cowan

■ M.: Danny B. Landres. Int.: Duke Ellington, Duke Ellington Orchestra, The Edwards Sisters, The Delta Rhythm Boys. Prod.: Will Cowan per Universal International Pictures ■ DCP. D.: 15'. Bn. Versione inglese / *In English* ■ Da: Library of Congress

## **SALUTE TO DUKE ELLINGTON**

USA, 1950 Regia: Will Cowan

■ Int.: Duke Ellington Orchestra, Duke Ellington. Prod.: Universal Pictures ■ DCP. D.: 15'. Bn. Versione inglese / *In English* ■ Da: Library of Congress

## CARAVAN

USA, 1952 Regia: Duke Goldstone

- Int.: Cat Anderson, Jimmy Anderson, Duke Ellington, Duke Ellington Orchestra, Willie 'The Lion' Smith, Juan Tizol. Prod.: Snader Telescriptions ■ DCP. D.: 4'. Bn
  - Da: Library of Congress
- 

## MOOD INDIGO

USA, 1952 Regia: Duke Goldstone

- Int.: Harry Carney, Wade Cook, Duke Ellington Orchestra, Duke Ellington, Jimmy Hamilton, Quentin Jackson, Britt Woodman. Prod.: Snader Telescriptions ■ DCP. D.: 4' Bn ■ Da: Library of Congress
- 

## SOPHISTICATED LADY

USA, 1952 Regia: Duke Goldstone

- Int.: Louie Bellson, Harry Carney, Duke Ellington, Duke Ellington Orchestra, Willie 'The Lion' Smith, Prod.: Snader Telescriptions ■ DCP. D.: 4'. Bn
  - Da: Library of Congress
- 

## SOLITUDE

USA, 1952 Regia: Duke Goldstone

- Int.: Harry Carney, Duke Ellington Orchestra, Duke Ellington, Jimmy Grissom, Quentin Jackson, Britt Woodman. Prod.: Snader Telescriptions ■ DCP. D.: 4'. Bn. Versione inglese / *In English* ■ Da: Library of Congress
- 

## DAYBREAK EXPRESS

USA, 1953 Regia: D.A. Pennebaker

- Scen., F., M.: D.A. Pennebaker ■ DCP. D.: 5'. Col. ■ Da: Jane Balfour Films

## UMARETE WA MITA KEREDO...

Giappone, 1932 Regia: Yasujiro Ozu

- T. it.: *Sono nato, ma...* T. int.: *I Was Born, But...* Sog.: Yasujiro Ozu. Scen.: Akira Fushimi. F., M.: Hideo Shigehara. Scgf.: Takashi Kono. Int.: Tatsuo Saito (Yoshii), Tomio Aoki (Keiji), Mitsuko Yoshikawa (Haha), Hideo Sugawara (Ryoichi), Takeshi Sakamoto (Iwasaki), Teruyo Hayami (moglie di Iwasaki), Seiichi Kato (Taro). Prod.: Shochiku ■ DCP. D.: 91'. Bn. Didascalie giapponesi con sottotitoli inglesi / *Japanese intertitles with English subtitles* ■ Da: Shochiku ■ Rimasterizzato in 4K nel 2023 da Shochiku presso i laboratori IMAGICA Entertainment Media Services e Shochiku MediaWorX a partire da una copia 35mm conservata presso Harvard Film Archive e un duplicato negativo 16mm conservato presso Shochiku. Correzione colore supervisionata da Masashi Chikamori / *Remastered in 4K in 2023 by Shochiku at IMAGICA Entertainment Media Services and Shochiku Media WorX laboratories from a 35mm print preserved at Harvard Film Archive and a 16mm dupe negative preserved at Shochiku. Colour correction supervised by Masahi Chikamori*

Come indica il sottotitolo, “Un libro illustrato per adulti”, questo è un film a tesi, una dimostrazione insolitamente esplicita di una lezione. La maggior parte dei film di Ozu possiede un'elusività dei significati che in *Umarete wa mita keredo...* è quasi completamente assente. Attraverso la sua coerenza strutturale e il suo controllo stilistico il film consegue un grande rigore didattico.

Il film si incentra sull'uso sociale del potere. A mano a mano che i figli scalano la gerarchia della gang del quartiere, il padre rivela sempre più la sua sottomissione al datore di lavoro. Nel mondo dei ragazzi il potere dipende dall'età, dall'intelligenza e dalla forza fisica. Se il bullo più grande picchia i fratelli, loro devono convincere il fattorino anco-

ra più grande a punirlo. In una scena, dopo che un piccolo membro della gang raccoglie da terra un panino, un altro ragazzo appena più grande glielo strappa di mano. Ozu spesso dispone a diagramma la loro scala gerarchica. I due figli, entrambi tiranni, sanno che il potere non deve per forza essere esercitato in modo equo, ma non riescono a capire che non tutti hanno le stesse possibilità di conquistarlo.

Alla credenza dei ragazzi che l'abilità provenga da fonti mitiche (le uova crude di piccione), il film giustappone il fatto che nel mondo degli adulti il potere è implacabilmente sociale, dipende cioè dal denaro e dalla posizione. Iwasaki non è né forte, né intelligente; è semplicemente il capo. I ragazzi si illudono che il potere si possa conquistare mostrando semplicemente ciò di cui si è capaci, come prova il fatto che siano in grado di prendere il controllo della banda sconfiggendo gli altri. Il ragazzo del negozio di sakè ha già dato loro una lezione: picchia il bullo per loro perché i loro genitori comprano la birra, ma non intende picchiare Taro perché suo padre compra il sakè. Nella scena culminante, quando a Yoshii viene chiesto perché debba inchinarsi al suo capo, lui spiega che dipendono da Iwasaki. Ryoichi risponde: “Sono più forte di Taro e ho voti migliori”. Dopo il litigio, e durante la riconciliazione la mattina seguente, il fratello minore rimane fedele alla vecchia promessa: da grande sarà solo tenente generale perché suo fratello sarà generale. Ma lo sciopero della fame finisce, come se il riconoscimento da parte dei ragazzi della necessità di sopravvivere li avesse riconciliati con la necessità di obbedire. “Se non mi pagasse” aveva detto il padre, “voi non potreste andare a scuola – non potreste mangiare”. Il film conserva la protesta contro l'ordine costituito e al contempo drammatizza la necessità della sottomissione.

David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1998



Umarete wa mita keredo...

Subtitled “A Picture-Book for Adults”, this is a film à thèse, an unusually explicit demonstration of a lesson. Most Ozu films of whatever period have an elusiveness of connotation that *Umarete wa mita keredo...* almost wholly lacks. By means of its organizational unity and stylistic control, the film achieves great didactic rigor.

The film is built around the social use of power. As the boys rise in the neighborhood gang, their father reveals more of his subordination at work. In the world of the boys, power comes from age, brains, and brawn. If the big bully beats up the brothers, they must coax the still bigger delivery boy into punishing him. In one scene, after a tiny gang member picks up a dropped bun, another boy, only slightly bigger, wrests it from him. Ozu often lines the boys up by height, diagramming their

pecking order. The sons, both tyrants, know that power need not be exercised fairly, but they cannot grasp that not everyone has an equal chance to acquire it in the first place.

To the boys’ belief that ability comes from mythical sources (raw pigeon eggs), the film juxtaposes the fact that in the world of the grownups power is implacably social, derived from money and position. Iwasaki is neither strong nor smart; he is just the boss. The brothers’ illusion is that all power can be won through straightforward abilities, as they are able to take over the gang by outfighting the others. The sake-shop boy has already given them one lesson: he beats up the bully for them because their parents buy beer, but he won’t beat up Taro because his father buys sake. In the climactic scene,

when Yoshii is asked why he must bow to his boss, he explains that they depend upon Iwasaki. Ryoichi replies: “I’m stronger than Taro and I get better grades.” After their fight, and during their reconciliation the next morning, the younger brother clings to the old premise: he will grow up to be only a lieutenant general because the older brother is to be general. Yet the hunger strike ends, as if the boys’ recognition of the need for survival has reconciled them to the need to obey. “If he didn’t pay me,” the father had said, “then you couldn’t go to school – you couldn’t eat.” The film preserves the protest against the established order while dramatizing the necessity of submission.

David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton, NJ 1998

## MAN TROUBLE

USA, 1930 Regia: Berthold Viertel

■ T. it.: *Il tormento di un uomo*. Sog.: dal racconto *A Very Practical Joke* (1929) di Ben Ames Williams. Scen.: George Manker Watters, Edwin J. Burke. F.: Joseph August. M.: J. Edwin Robbins. Scgf.: William S. Darling. Int.: Milton Sills (Mac), Dorothy Mackaill (Joan), Kenneth MacKenna (Graham), Sharon Lynne (Trixie), Roscoe Karns (Scott), Oscar Apfel (Eddie), James Bradbury Jr. (Goofy), Harvey Clark (zio Joe), Edythe Chapman (zia Maggie), Lew Harvey (Chris). Prod.: William Fox per Fox Film Corp. ■ 35mm. D.: 88'. Bn. Versione inglese / *In English* ■ Da: UCLA Film & Television Archive per concessione di The Walt Disney Studios ■ Restaurato nel 2024 da UCLA Film & Television Archive presso i laboratori The PHI Stoa Film Lab, Film Technology Company, Audio Mechanics e Simon Daniel Sound, a partire dalla copia lavoro nitrato 35mm. Con il sostegno di Glenn e Eleanor Padnick e National Endowment for the Arts / *Restored in 2024 by UCLA Film & Television Archive at PHI Stoa Film Lab, Film Technology Company, Audio Mechanics and Simon Daniel Sound laboratories, from a 35mm nitrate workprint. Funding provided by Glenn and Eleanor Padnick and the National Endowment for the Arts*

Demoralizzata dalla vita nella grande città, Joan (Dorothy Mackaill) tenta il suicidio buttandosi nel fiume ma viene ripescata da Mac (Milton Sills), proprietario di un locale notturno. Dato che la speranza è l'ultima a morire, quando Mac le offre un lavoro come cantante nel suo locale Joan si ritrova fin troppo propensa a credere alla bontà dell'uomo. Si crea così una netta dicotomia tra il mondo urbano, sotterraneo e malavitoso di Mac e la nostalgica genuinità di un Natale in campagna con un giornalista sentimentale interpretato dall'attore e futuro regista Kenneth MacKenna. Le ambiguità morali dei personaggi – accentuate dalle varie dinamiche inter-



Man Trouble

pretative – contribuisce alla complessità di un film che non è né un gangster movie in senso stretto né un tenero melodramma.

*Man Trouble* era la quarta collaborazione tra l'ex soubrette Mackaill e Sills. Quest'ultimo aveva compiuto con successo la transizione al sonoro ma era afflitto da problemi di salute. Il film segnò il suo ritorno sul set dopo un anno di congedo per malattia, anche se avrebbe girato solo un altro film, *The Sea Wolf* (*Il lupo dei mari*, 1930), prima di morire d'infarto su un campo da tennis quello stesso anno. Il regista Berthold Viertel, austriaco di nascita e conosciuto soprattutto per la sua produzione berlinese, fu chiamato a lavorare per la Fox Film Corporation nel 1928. Qui poté contare sull'assistenza tecnica di Fred Zinnemann, non accreditato. Viertel e sua moglie Salka – nota per le sceneggiature di numerosi film di Greta Garbo – erano famosi per i salotti culturali organizzati nella loro casa di Santa Monica, in California, punto di incontro di emigrati e intellettuali.

A causa della perdita del materiale pre-stampa nell'incendio dei magaz-

zini della Fox nel 1937, il film è sopravvissuto solo come copia di lavoro in nitrato 35mm e da allora non è stato praticamente più visibile. L'audio è stato restaurato e la pellicola è stata conservata con procedimenti fotochimici.

Jillian Borders

*Beaten down by life in the big city, Joan (Dorothy Mackaill) attempts suicide by jumping in the river, only to be fished out by nightclub owner Mac (Milton Sills). Hope springs eternal, and after Mac gives her a job singing in his nightclub, she finds herself all too willing to trust in the goodness of man. This sets up a clear dichotomy between Mac's mobster underworld in the city and the nostalgic wholesomeness of Christmas on a country farm, with a sentimental newspaperman played by actor/director Kenneth MacKenna. Moral ambiguities in the characters – accentuated by the varying dynamisms of the performances – contribute to the complexity of a film that is neither strictly a hard-boiled gangster film nor a tender melodrama.*

*Man Trouble was the fourth pairing of former showgirl Mackaill and Sills.*



Sul set di *Freaks*

*Sills had successfully made the transition to sound films, but was plagued by health issues. This film marked his return to pictures after a year's medical leave, though he would shoot only one more film, The Sea Wolf, before dying of a heart attack on the tennis court later in 1930. Austrian-born director Berthold Viertel is best known for his Berlin output, but was brought over to work for the Fox Film Corporation in 1928. Here, he has uncredited technical assistance from Fred Zinnemann. Viertel and his wife Salka – best-known for her screenplays for multiple Greta Garbo titles – were famous for hosting salons of other émigrés and intellectuals in their Santa Monica, California home.*

*Due to the loss of pre-print material in the Fox vault fire in 1937, this film survives only as a 35mm nitrate work-print and has been virtually unavailable to view since that time. The audio has been restored, and the film has been photo-chemically preserved.*

Jillian Borders

## FREAKS

USA, 1932 Regia: Tod Browning

■ Sog.: ispirato al racconto *Spurs* (1923) di Tod Robbins. Scen.: Willis Goldbeck, Leon Gordon. F.: Merritt Gerstad. M.: Basil Wrangell. Scgf.: Cedric Gibbons, Merrill Pye. Int.: Wallace Ford (Phroso), Leila Hyams (Venus), Olga Baclanova (Cleopatra), Rosco Ates (Roscoe), Henry Victor (Hercules), Harry Doll (Hans), Daisy Earles (Frieda), Rose Dione (Madame Tetrallini). Prod.: Tod Browning per Metro-Goldwyn-Mayer Corp. ■ DCP. D.: 62'. Bn. Versione inglese / *In English* ■ Da: The Criterion Collection per concessione di Warner Bros. ■ Restaurato nel 2023 da The Criterion Collection a partire da un controtipo negativo nitrato 35mm e dalla traccia audio ottica originale / *Restored in 2023 by The Criterion Collection from a 35mm nitrate dupe negative and the original optical audio track*

Durante la sua carriera cinematografica Tod Browning ritrasse con simpatia le persone disabili. La sua star di fiducia, di fatto il suo alter ego, Lon

Chaney, era maestro di quest'arte, specializzato in disabilità, amputazioni e disturbi borderline. Chaney simulava queste condizioni fino all'identificazione completa, e alla sua morte nel 1931 Browning capì che nessuno avrebbe potuto sostituirlo. Così decise di proseguire con 'freaks veri'.

Fino a quel momento i film di Browning, compresi gli incarichi di routine, avevano riscosso successo commerciale. *Freaks* fu un fiasco finanziario e un punto di svolta fatale. Raffigurando i belli e i forti come crudeli e terribili e i deformati e i disabili come gentili e amorevoli, Browning creò un'immagine surreale che rifletteva la società. Ritrasse il suo cast senza pregiudizi o condiscendenza: l'insolita cerchia di colleghi del circo espande la nostra definizione di umanità, fino a includere il territorio indefinito dell'identità di genere. Il film è ricco di scene sorprendenti: il piccolo Hans innamorato di una bellona bionda; strani dialoghi tra un balbuziente e due gemelli siamesi; la scena biblica di una donna barbuta che partorisce – il tutto in un film della MGM!

*Freaks* è un film horror? Va oltre il genere, collocandosi all'incrocio tra avanguardia, horror e documentario. *Freaks* fu riscoperto nel 1962. Emile de Antonio ne ammirò lo spirito indomito e consigliò il film, con conseguenze di vasta portata, all'amica fotografa Diane Arbus, la quale disse: "La maggior parte delle persone attraversa la vita temendo di avere un'esperienza traumatica. I freaks sono già nati con il loro trauma. Hanno già superato la loro prova nella vita. Sono aristocratici". Da allora *Freaks* è diventato un tassello del "canone della controcultura", per citare Leslie Fiedler, e continua a trovare eco ancora oggi, in un'epoca in cui la figura umana è sempre più manipolata dalla chirurgia estetica. Peter von Bagh, da un capitolo completato su *Freaks* nei suoi scritti postumi (2014). Versione inglese a cura di Antti Alanen

During his film career Tod Browning portrayed disabled people with sympathy. His trusted star, in effect his alter ego, Lon Chaney, was the master of this art, specialising in disabilities, amputations and borderline conditions. Chaney simulated this to the extent of complete identification, and when he died in 1931, Browning knew that nobody could replace him. Thus, he went on with “real freaks”.

Until then, Browning's films, even routine assignments, had been commercially successful. Freaks became a financial failure and a fatal turning-point. Portraying the strong and beautiful as cruel and terrible and the malformed and disabled as kind and loving, Browning created a surreal mirror image of society. Browning portrayed his cast free of prejudice and condescension. The unusual circle of circus colleagues expands our definition of humanity, including the undefined territory of gender. It is full of astounding scenes: little Hans in love with a big blonde beauty; strange dialogues between a stuttering man and Siamese twins; a Biblical scene of a bearded lady giving birth – all this in an MGM movie!

Is *Freaks* a horror film? It is beyond genre, in the intersection between avantgarde, horror and documentary. In 1962, *Freaks* was triumphantly re-released. Emile de Antonio admired its indomitable quality and recommended *Freaks* with far-reaching consequences to a photographer friend, Diane Arbus, who stated: “Most people go through life dreading they'll have a traumatic experience. *Freaks* were born with their trauma. They have already passed their test in life. They're aristocrats.” Since then, *Freaks* has become a part of “the canon of the counter-culture” according to Leslie Fiedler. It has also become a part of the flow of time as the human figure gets increasingly manipulated by cosmetic surgery.

Peter von Bagh, from a finished chapter on *Freaks* among his posthumous papers (2014). Edited in English by Antti Alanen



Pension Mimosas

## PENSION MIMOSAS

Francia, 1935 Regia: Jacques Feyder

■ T. it.: *Pensione Mimosa*. Scen.: Jacques Feyder, Charles Spaak. F.: Roger Hubert. M.: Jacques Brillouin. Scgf.: Lazare Meerson, Alexandre Trauner. Mus.: Armand Bernard. Int.: Françoise Rosay (Louise Noblet), Paul Bernard (Pierre Brabant), Arletty (Parasol), Alerme (Gaston Noblet), Paul Azais (Carlo), Bernard Optal (Pierre bambino), Jean Max (Romani), Raymond Cordy (Morel), Ila Meery (Vilma), Lyse Delamare (Nelly). Prod.: Alexandre Kamenka, Hans Henkel, Georges Lourau per Société des Films Sonores Tobis ■ DCP. D.: 114'. Bn. Versione francese / In French ■ Da: TF1 Studio ■ Restaurato in 4K nel 2024 da TF1 Studio in collaborazione con CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée presso il laboratorio TransPerfect Media, a partire dal negativo nitrato originale non completo, da un controtipo negativo e dai negativi sonori tedeschi e francesi. Questa versione contiene scene mai viste prima e rispetta integralmente le intenzioni del regista / Restored in 4K in 2024 by TF1 Studio in collaboration with CNC - Centre national du cinéma et de

*l'image animée* at TransPerfect Media laboratory, from a not completed original nitrate negative, a dupe negative and the French and German sound negatives. This version contains never-before-seen shots and fully respects the director's intentions

Nel panorama del realismo francese degli anni Trenta, caratterizzato da un rifiuto della mitologia coloniale e delle favole in costume, *Pension Mimosas* è probabilmente l'opera più rivelatrice di una filmografia in cui si trovano anche *Crainquebille*, *Thérèse Raquin* e *Gens du voyage*. I neorealisti italiani non sbagliavano a classificare spesso il film (“*Pensione Mimosa*”) tra le loro fonti d'ispirazione accanto ad alcune opere di Jean Renoir e, naturalmente, di Marcel Carné, che in quegli anni era assistente di Feyder e che ha spesso riconosciuto il suo debito nei confronti dell'autore di *Les nouveaux messieurs*.

[...] *Pension Mimosas* è un film d'autore nel senso contemporaneo del termine, un film di regia che, partendo da una sceneggiatura che potrebbe facilmente sconfinare nel melodramma, trova la sua energia nella giustezza delle situazioni, nella finezza dei dialoghi

di Charles Spaak, nella delicata analisi dei rapporti tra i personaggi in bilico tra situazioni convenzionali e singolari sottigliezze caratteriali descritte in tutta la loro complessità. Privo dei meriti più vistosi di *Le grand jeu* o di *La Kermesse héroïque*, *Pension Mimosas* è un film di sottrazione nel quale Feyder trova una sorta di finezza ‘classica’ scevra da ogni pathos: il dramma si intreccia e si dipana in modo essenziale. Questo capolavoro di analisi psicologica non lascia nulla al caso, come dimostrano la precisione della sceneggiatura, la minuziosità delle scenografie, lo stile misurato della recitazione. Louise e Pierre corrono verso il loro destino con la follia di una passione che niente può ostacolare. *Pension Mimosas* è un falso film sull’inferno del gioco d’azzardo; se un inferno c’è, è quello dell’amore frustrato, dell’amore impossibile perché si basa su una situazione senza via d’uscita. Come sottolineò Charles Spaak, Feyder è davvero il “pittore dei destini mancati”.

Jean A. Gili, *Pension Mimosas ou l'absence de hasard dans le jeu des passions*, in Jacques Feyder, “1895. Revue d’histoire du cinéma”, n. fuori serie, 1998

*In the context of the French realist movement of the 1930s, which turned its back on colonial mythology and costume fables, Pension Mimosas is arguably the most revelatory film in a body of work that also includes Crainquebille, Thérèse Raquin and Les Gens du voyage. The Italian neo-realists were not mistaken when they included the picture (Pensione Mimosa) among their sources of inspiration alongside certain films by Jean Renoir and, naturally, Marcel Carné, who was Feyder’s assistant during those years and often acknowledged his debt to the director of Les nouveaux messieurs...*

*Pension Mimosas is an auteur film in the contemporary sense of the term. From a script that could have easily tipped over into melodrama, it’s a pro-*

*duction that draws its energy from the authenticity of its situations, the finesse of Charles Spaak’s dialogue, the sensitive analysis of relationships between people on a razor edge between conventional circumstances and the rare subtleties of characters, portrayed in their full complexity. Without the more conspicuous merits of Le grand jeu or a Kermesse héroïque, Pension Mimosas is a subtle work in which Feyder reveals a kind of “classic” refinement, devoid of pathos; the drama knots and unravels like a detailed diagram. This masterpiece of psychological analysis leaves nothing to chance, from the well-calibrated script to the meticulous sets and the restrained performances of the actors. Louise and Pierre run headlong toward their destiny with the madness of a passion that lets nothing get in its way. To frame Pension Mimosas as a story about the hell of gambling would be misleading; if there is a hell here, it is the hell of frustrated love, of impossible love that depends on a situation with no way out. As Charles Spaak has emphasized, Feyder is indeed the “painter of failed destinies”.*

Jean A. Gili, *Pension Mimosas ou l'absence de hasard dans le jeu des passions*, in Jacques Feyder, “1895. Revue d’histoire du cinéma”, Special Edition, 1998

## PÉPÉ LE MOKO

Francia, 1936 Regia: Julien Duvivier

■ T. it.: *Il bandito della Casbah*. Sog.: dal romanzo omonimo (1931) di Henri La Barthe. Scen.: Jacques Constant, Julien Duvivier, Henri Jeanson. F.: Marc Fossard, Jules Krüger. M.: Marguerite Beaugé. Scgf.: Jacques Krauss. Mus.: Mohamed Yguerbuchen. Int.: Jean Gabin (Pépé le Moko), Mireille Balin (Gaby), Gabriel Gabrio (Carlos), Saturnin Fabre (il nonno), Line Noro (Inès), Lucas Gridoux (ispettore Slimane), Gilbert Gil (Pierrot), Marcel Dalio (Arbi), Fréhel (Tania), Paul Escoffier (commissario Louvain). Prod.: Robert Hakim, Raymond Hakim per Paris

Film Production ■ DCP. D.: 94'. Bn.

Versione francese / In French

■ Da: StudioCanal ■ Restaurato in 4K nel 2024 da StudioCanal presso il laboratorio L’Image Retrouvée a partire dal negativo originale 35mm. Con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l’image animée / Restored in 4K in 2024 by StudioCanal at L’Image Retrouvée laboratory from the 35mm original negative. Funding provided by CNC – Centre national du cinéma et de l’image animée

Quarto film del sodalizio ventennale di Julien Duvivier con Jean Gabin (dopo *Golgota*, *La bandera* e *La bella brigata*), *Pépé le Moko* costituisce uno dei film più importanti del realismo poetico degli anni Trenta e al tempo stesso del noir francese, emblematico della ‘mitologia della sconfitta’ che sarà uno dei connotati distintivi di questo genere nel cinema transalpino.

All’origine c’è un modesto romanzo di Détective Ashelbé (pseudonimo di Henri La Barthe) in cui Julien Duvivier trovò un’immagine che lo affascino: l’uomo chiuso nella casbah che lo protegge e lo imprigiona. Con il suo labirinto di strade e vicoli, con il formicaio di spazi indistinti che possono condurre a terrazze sovrastanti il porto e la città, la casbah è deuteragonista del film, una dimensione puramente cinematografica: la maggior parte delle sequenze venne girata negli studi di Joinville, dove erano state allestite le scenografie di Jacques Krauss.

Girato con un virtuosismo ammirevole, il film presenta delle bellissime panoramiche iniziali su quel mondo immaginario e onirico che è appunto il dedalo della casbah e una frequenza inusuale di inquadrature in *plongée* e *contre-plongée*, immerse nelle luci e ombre deliberatamente artificiali della fotografia di Jules Krüger, memore dell’espressionismo. È la fortezza-regno di Pépé le Moko, un criminale esiliato ad Algeri, cui il giovane Gabin imprime un carisma arricchito e sfumato da un’inattesa vulnerabilità: la nostalgia per la ‘sua’ Parigi, perico-



Pépé le Moko

losamente ravvivata dalla presenza di un'intrusa, la parigina Gaby (Mireille Balin). Motivo ricorrente della poetica di Duvivier, è proprio la nostalgia di un altrove e di un'innocenza impossibili da ritrovare, mentre incombe ineluttabilmente la minaccia del tradimento di amici e complici. Anche in *Pépé le Moko* quasi ogni personaggio ha un'identità sfuggente ed erano audaci, per l'epoca, le non troppo velate allusioni all'omosessualità dell'ispettore Slimane (Lucas Gridoux) e alla sua attrazione per Pépé.

Il film divenne subito un grande fenomeno popolare tanto da originare due remake statunitensi (uno del 1938

di John Cromwell e un altro del 1948 di John Berry) e due parodie (una statunitense del 1943 con Zero Mostel diretto da Roy del Ruth, e un'altra italiana del 1949 con Totò e la regia di Carlo Ludovico Bragaglia).

Roberto Chiesi

*The fourth film in the 20-year collaboration between Julien Duvivier and Jean Gabin (after Golgotha, La bandiera and La belle équipe), Pépé le Moko is one of the most important films both of 1930s poetic realism and French noir and is emblematic of the "mythology of defeat" which was one of the distinctive traits of the French variant of this genre.*

*Its origins lay in a modest novel by Détective Ashelbé (alias of Henri La Barthe) in which Duvivier discovered an image that fascinated him: a man both protected and imprisoned by the Casbah. With its labyrinth of streets and alleys, its maze of confusing spaces which open onto terraces overlooking both port and city, the Casbah constitutes a purely cinematic ingredient, elevated to the status of co-protagonist. Most scenes were shot in the Joinville studios, where Jacques Krauss built his sets.*

*Shot with admirable virtuosity, the film begins with beautiful panoramas onto that fantastical, imaginary, labyrinthine Casbah and features an un-*





Snow White and the Seven Dwarfs

usual number of shots from above and from below, all immersed in the deliberately artificial play of light and shadows of Jules Krüger's cinematography, which is reminiscent of Expressionism. This is the fortress-kingdom of *Pépé le Moko*, a criminal exiled to Algeria, whom the young Gabin imbues with a charisma enriched and embellished by an unexpected weakness: a nostalgia for "his" Paris, dangerously reawakened by the presence of an intruder in the guise of the Parisian Gaby (Mireille Balin). A recurrent motif in Duvivier's poetics is this nostalgia for another place and for an innocence that cannot be recaptured, while the threat of betrayal by friends and accomplices weighs heavily in the air. In *Pépé le Moko*, too, virtually every character is shifty and ambiguous – the relatively transparent allusions to the homosexuality of Inspector Slimane (Lucas Gridoux) and his attraction to *Pépé* were daring for the times.

The film immediately became a huge hit with audiences, so much so that it resulted in two American remakes (one by John Cromwell in 1938 and another by

John Berry in 1948) and two parodies (an American one in 1943, directed by Roy del Ruth and starring Zero Mostel, and an Italian one in 1949, directed by Carlo Ludovico Bragaglia and starring Totò).

Roberto Chiesi

## SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS

USA, 1937 Regia: David Hand

- T. it.: *Biancaneve e i sette nani*. Sog.: dalla fiaba dei fratelli Grimm. Scen.: Ted Sears, Richard Creedon, Otto Englander, Dick Rickard, Earl Hurd, Merrill De Maris, Dorothy Ann Blank, Webb Smith. Scgf.: Charles Philippi, Tom Codrick, Hugh Hennesy, Gustaf Tenggren, Terrell Stapp, Kenneth Anderson, McLaren Stewart, Kendall O'Connor, Harold Miles, Hazel Sewell. Mus.: Frank Churchill, Leigh Harline, Paul Smith. Prod.: Walt Disney per Walt Disney Productions ■ DCP. D.: 84'. Col. Versione inglese / *In English*
- Da: The Walt Disney Studios
- Restaurato in 4K nel 2023 da The

Walt Disney Studios presso i laboratori Picture Shop Hollywood e Prime Focus Technologies a partire dal negativo nitrato originale / Restored in 4K in 2023 by The Walt Disney Studios at Picture Shop Hollywood and Prime Focus Technologies laboratories from the original negative nitrate

Questo film, il primo lungometraggio d'animazione sonoro mai realizzato per il cinema, rappresenta probabilmente la più fantastica scommessa finanziaria ed estetica di tutta la storia di Hollywood. [...] Si resta sbalorditi dalla creatività di Disney, che fin dalla prima prova riunisce in una sintesi perfetta così tanti elementi nuovi. Elencarli significa celebrare la gloria del film. Una narrazione di carattere fantastico, allo stesso tempo lineare e ricca di suspense, che utilizza con discrezione i montaggi paralleli dei migliori racconti d'angoscia. Un montaggio che ricalca quello dei film con personaggi reali, dove il lavoro della macchina da presa è importante quanto l'evoluzione dei personaggi [...]. Una struttura semi-musicale, probabilmente preferibile a quella interamente musicale prevista in un primo tempo. (La colonna sonora del film contiene d'altronde molti successi leggendari quanto il film stesso: *Heigh-Ho*, *Some Day My Prince Will Come*, *Whistle While You Work*, ecc.). Un insieme di personaggi e animali che sottolinea l'ampiezza e la varietà della tavolozza di Disney e dei suoi collaboratori. Per la prima volta Disney crea un personaggio femminile il cui realismo deve competere con la grazia e l'eleganza. [...]

Oltre a essere un perfetto film d'azione e di regia, *Snow White* è anche un capolavoro pittorico dove grazia, fantasia e perspicacia trionfano in egual misura. Se alcuni si ostinano a definire leziosa questa grazia, si tratta di un controsenso e di un errore di gusto che danneggia solo loro stessi. Quanto alla perspicacia, essa risplende in modo evidente nelle sequenze basa-

te su quel sentimento universale e primordiale che è la paura. [...] Decennio dopo decennio, i ritorni in sala di *Snow White* hanno dimostrato la sua longevità al di là dei molteplici cambiamenti e trasformazioni del cinema. Non c'è da stupirsi: dopo tutto, non è forse il film più bello del mondo? Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Éditions Robert Laffont, Parigi 1992

*This film, the first feature-length animated sound motion picture ever made in cinema, probably constitutes the most fantastic financial and artistic gamble in the whole history of Hollywood... You have to marvel at the creativity of Disney, which, at first attempt, combined so many new elements together in a perfect synthesis. To list them all is to celebrate the glory of the movie: a fantasy narrative, both linear and full of suspense, skilfully deploying the parallel editing found in the best tales of distress. The storyline is closely modelled on films with real characters, where camerawork is as important as the characters' development... A semi-musical structure, certainly preferable to the total-musical version originally planned (the film's score contains several popular tunes that are as iconic as the film itself: Heigh-Ho, Some Day My Prince Will Come, Whistle While You Work to name a few.). A collection of characters and animals that exemplifies the scope and variety of the palette of Disney and its collaborators. For the first time, Disney creates a female character whose realism has to contend with grace and elegance...*

*Not only is Snow White a flawless action film, but it is also a pictorial masterpiece in which grace, fantasy and acuity triumph in equal measure. If certain viewers insist on calling this grace soppy, it's a matter of misinterpretation and lapse of taste that will only be to their own detriment. Its acuity becomes apparent in the many sequences based on the primal, universal feeling of fear... Decade after decade, re-releases of Snow White have proven its enduring appeal,*

*despite the plethora of developments and innovations in cinema. This is hardly surprising: is it not, after all, the most beautiful film in the world?* Jacques Lourcelles, *Dictionnaire du cinéma. Les films*, Éditions Robert Laffont, Paris 1992

## THE ROARING TWENTIES

USA, 1939 Regia: Raoul Walsh

■ T. it.: *I ruggenti anni venti*. Sog.: Mark Hellinger. Scen.: Jerry Wald, Richard Macaulay, Robert Rossen. F.: Ernest Haller. M.: Jack Killifer. Scgf.: Max Parker. Int.: James Cagney (Eddie Bartlett), Priscilla Lane (Jean Sherman), Humphrey Bogart (George Hally), Gladys George (Panama Smith), Jeffrey Lynn (Lloyd Hart), Frank McHugh (Danny Green), Paul Kelly (Nick Brown), Elisabeth Risdon (signora Sherman), Edward Keane (Henderson), Joe Sawyer (il sergente). Prod.: Mark Hellinger per Warner Bros. Pictures, Inc. ■ DCP. D.: 106'. Bn. Versione inglese / *In English*  
 ■ Da: The Criterion Collection per concessione di Warner Bros. ■ Restaurato in 4K nel 2024 da The Criterion Collection a partire dal negativo camera nitrato originale 35mm e la traccia audio ottica originale / *Restored in 4K in 2024 by The Criterion Collection from the original 35mm nitrate camera negative and the original optical audio track*

Dopo un periodo insoddisfacente alla Paramount, nel 1939 Raoul Walsh firmò un contratto con la Warner e inaugurò una magnifica serie di film che si sarebbe protratta per tutto il decennio successivo. Adattato da un racconto del pittoresco giornalista Mark Hellinger (che produsse anche il film e che intratteneva rapporti d'amicizia con vari famigerati contrabbandieri), *The Roaring Twenties* segue l'archetipo narrativo dell'ascesa e della caduta. L'ex soldato Eddie Bartlett (James Cagney) sfrutta le nuove leggi sul proibizionismo per accumulare una fortuna, ma – come suggerisce il titolo – il film

non è tanto la storia di un uomo quanto la storia di un'epoca.

Inizia con la difficile situazione dei veterani che tornano dalla Grande guerra e si ritrovano scartati dalla società; raffigura poi la diffusione del crimine, della corruzione e dell'ipocrisia facilitati dal proibizionismo; e culmina con il crollo di Wall Street nel 1929. *The Roaring Twenties* è la cronaca di una società in tumulto. Walsh descrive il contesto sociologico attraverso montaggi rapidi che mantengono il ritmo serrato. Questo stile dinamico e la vivida evocazione di una particolare atmosfera sarebbero diventati i tratti distintivi della regia di Walsh, mentre le ombre marcate utilizzate dal direttore della fotografia anticipano lo sviluppo successivo del noir.

Walsh popola il suo film di personaggi vividamente delineati e ottiene dalle sue star interpretazioni che si avvicinano alle migliori della loro carriera. Humphrey Bogart è glaciale nei panni dello spietato contrabbandiere che non permette a nessuno di ostacolarlo e a volte uccide solo per soddisfare i suoi oscuri impulsi; quando lo incontriamo per la prima volta, nelle trincee, sta sparando a un tedesco quindicenne prima di dichiarare con gioia "Non arriverà ai sedici", e la sua reazione quando s'imbatte nel suo ex sergente in abiti civili è il momento più brutale del film. Cagney, nel ruolo di Eddie, è magnifico. Il ruolo è cucito su misura per il suo atteggiamento battagliero e la sua parlantina scattante, ma la sua interpretazione assume una dimensione tragica quando il personaggio si trasforma da criminale intraprendente a biascicante ubriacone senza speranza. Gli anni Venti lo hanno creato e lo hanno distrutto: "Un tempo era un pezzo grosso".

Philip Concannon

*After an unsatisfying period at Paramount, Raoul Walsh signed a contract with Warner Bros. in 1939 and kicked off a superb run of pictures that would last throughout the following decade.*



The Roaring Twenties

Adapted from a story by the colourful journalist Mark Hellinger (who also produced the film and was friendly with a number of infamous bootleggers), *The Roaring Twenties* follows an archetypal rise-and-fall narrative arc, as ex-soldier Eddie Bartlett (James Cagney) takes advantage of the new prohibition laws to make a fortune, but as the title suggests, this is a film about an era as much as the story of one man.

The film begins with the plight of veterans returning from the Great War to find themselves discarded by society; it depicts the spread of crime, corruption and hypocrisy that was facilitated by prohibition; and it culminates in the Wall Street crash of 1929. *The Roaring Twenties* is a chronicle of a society in tumult, with Walsh detailing the sociological context in slick montages that keep the film fizzing along. This dynamic style and the vivid evocation of a particular atmosphere would become directorial hallmarks, while the stark shadows utilised by cinematographer Ernest Haller gesture towards the later development of film noir.

Walsh populates his film with vividly realised character turns, and he draws performances from his stars that rank close to their career best. Humphrey Bogart is ice-cold as the ruthless bootlegger who won't let anyone stand in his way, and sometimes kills just to satisfy his own dark impulses; when we first meet him in the trenches, he's shooting at a 15-year-old German before gleefully stating, "He won't be 16," and his reaction when he encounters his former sergeant in civilian clothes is the film's most brutal moment. As Eddie, Cagney is magnificent. The role is tailor-made for his pugnacious demeanour and snappy delivery, but he brings a tragic dimension to his performance as we watch this character transform from enterprising racketeer to slurring, doomed drunk. The 1920s made him and broke him: "He used to be a big shot."

Philip Concannon



Tanz der Farben

## TANZ DER FARBEN

Germania, 1939 Regia: Hans Fischinger

■ T. int.: *Dance of the Colours*. Scen., F., M., Prod.: Hans Fischinger ■ DCP. D.: 73'. Col. ■ Da: DFF - Deutsches Filminstitut & Filmmuseum per concessione di Stefan Fischinger ■ Restaurato in 4K nel 2021 da DFF - Deutsches Filminstitut & Filmmuseum in collaborazione con Bundesarchiv e Scan2Screen Technology presso il laboratorio Cinegrell, a partire da una copia nitrato vintage Gasparcolor 35mm. Con il sostegno di FFE - Förderprogramm Filmerbe / Restored in 4K in 2021 by DFF - Deutsches Filminstitut & Filmmuseum in collaboration with Bundesarchiv and Scan2Screen Technology at Cinegrell laboratory, from a 35mm vintage Gasparcolor print. Funding provided by FFE - Förderprogramm Filmerbe

*Tanz der Farben* è l'unico film diretto da Hans Fischinger, fratello del celebre Oskar. Hans imparò il mestiere lavorando per Oskar nei primi anni Trenta, quando fu sostanzialmente responsabile dell'esecuzione tecnica

e artistica delle idee del fratello. Mentre Oskar Fischinger emigrò negli Stati Uniti nel 1936, Hans rimase in Germania e la sua esistenza seguì il destino di tanti altri tedeschi ai quali fu chiesto di arruolarsi: partì per il fronte nel 1940 e non fece ritorno. Ma prima di allora Hans Fischinger progettò da solo tutte le apparecchiature che gli servivano per i suoi esperimenti, costruendone addirittura alcune con le proprie mani. *Tanz der Farben* richiese due anni di tempo e comportò circa 10.000 disegni singoli. Il film in Gasparcolor, con i suoi fuochi d'artificio di forme, luci e colori e una colonna sonora che combina diverse arie d'opera, tra cui *La danza delle ore* da *La Gioconda*, uscì il 26 febbraio 1939 e rimase in programmazione con successo per due settimane. Tuttavia, il 14 marzo la società Tobis acquistò i diritti di *Tanz der Farben* ma non lo distribuì mai in Germania, accantonandolo in silenzio.

Lou Burkart

*Tanz der Farben* is the only film by a director whose brother is widely known.

*Hans Fischinger learned his craft by working for his brother, Oskar, in the early 1930s, being largely responsible for the artistic and technical execution of his brother's ideas. When Oskar Fischinger immigrated to the USA in 1936, Hans remained in Germany and his life followed the path of many other German men: he left for the battlefield in 1940 and never returned. But before that, Hans Fischinger, without any employees, designed all the tools he needed for his experiments, even building some of them himself. Tanz der Farben took two years to make and involved some 10,000 individual drawings. The Gasparcolor film, with its firework display of forms, lights and colours and a soundtrack combining several operatic arias, among them Dance of the Hours from La Gioconda, premiered on 26 February 1939 and ran successfully for two weeks. However, on 14 March, Tobis bought the rights to Tanz der Farben, but never screened it in Germany, thus quietly suppressing it.*

*Lou Burkart*

## LADY FOR A NIGHT

USA, 1942 Regia: Leigh Jason

■ T. it.: *Signora per una notte*. Sog.: Garrett Fort. Scen.: Isabel Dawn, Boyce DeGaw. F.: Norbert Brodine. M.: Ernest Nims. Scgf.: John Victor Mackay. Mus.: David Buttolph. Int.: Joan Blondell (Jenny Blake), John Wayne (Jack Morgan), Philip Merivale (Stephen Alderson), Blanche Yurka (Julia Alderson), Ray Middleton (Alan Alderson), Edith Barrett (Katherine Alderson), Leonid Kinskey (Boris), Hattie Noel (Chloe). Prod.: Albert J. Cohen per Republic Pictures Corp. ■ DCP. D.: 87'. Bn. Versione inglese / *In English*

■ Da: Paramount Pictures ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Paramount Pictures in collaborazione con BFI National Archive presso i laboratori Paramount Pictures Editorial e Deluxe Media Services a partire da un negativo camera nitrato originale 35mm e da un duplicato negativo 35mm conservato presso BFI National



Lady for a Night

Archive usato per la ricostruzione dei titoli di testa. Audio restaurato a partire dal nitrato originale positivo colonna doppia banda / Restored in 4K in 2019 by Paramount Pictures in collaboration with BFI National Archive at Paramount Pictures Editorial and Deluxe Media Services laboratories from a 35mm original nitrate camera negative and a 35mm dupe negative preserved at BFI National Archive used to reassemble the opening credits. Audio restored from the original positive up and down soundtrack nitrate

Poiché *Jezebel* e soprattutto *Via col vento* avevano dimostrato che il film *dixie*, ovvero ambientato nel Sud subito prima o subito dopo la Guerra civile, funzionava bene nell'America alle prese con un'altra guerra, anche una piccola casa di produzione sul limitare della *poverty row* come la Republic si mette in cerca della sua Scarlett O'Hara. La trova in Joan Blondell, *chorus girl* o ragazza intrepida in tante commedie tra anni Trenta e Quaranta, e già candidata sconfitta al ruolo della sola e vera Scarlett. Tant'è che qui, con ironica coerenza intertestuale, Joan

non è una Scarlett, ma appunto aspira a diventarlo. Quando la incontriamo, gestisce con bella grinta il Memphis Belle, un battello-casinò dove c'è chi gioca (il banco vince sempre) e chi allegramente mostra le gambe. Ma ciò per cui la ragazza langue è l'ingresso in società, lo status, la *respectability*; e insomma, condonandogli i debiti, si fa sposare dall'erede di una famiglia altolocata in forte crisi di liquidità. L'antica dimora in cui entra si chiama The Shadows, allusione alla fatiscenza dei suoi abitanti e del loro mondo, e la Republic s'impegna con valore per metter su una minuscola Tara.

E John Wayne? Dopo *Ombre rosse*, non s'è fermato un attimo: anche se è già chiaro che la divisa confederata, l'uniforme dei marines o lo Stetson gli stanno meglio del frac, in questi anni gli capita d'infilarci il costume da gentiluomo tra California e Louisiana, e in questo caso, politico locale di alta statura, basso profilo, grandi poteri e teneri sentimenti, è semplicemente adorabile (da non perdersi la naturale goffaggine con cui china la testa per non sbatterla contro le porte troppo basse del locale galleggiante).

Ora, dato il polverone che la *cancel culture* ha sollevato contro *Via col vento*, qui ci sarebbe il rischio che la polvere diventasse tornado. Perché *Lady for a Night* è un *mardi gras* di stereotipi, una *mammy* corpulenta e linguacciuta, maggiordomi non proprio svegli, ragazzi di fatica che si dondolano sfaticati sulle amache, e occhi strabuzzati, risate a trentadue denti, balli starnazzanti, peraltro tutto condito con un filo di piccante salsa voodoo. La differenza è che qui si fa piazza pulita della nostalgia: Joan, finita ingiustamente alla sbarra, si scatena in una bella tirata politica contro “tutti voi, gentaglia miserabile che ancora spera che torni la schiavitù, zombie che non hanno la decenza di restarsene sepolti”. In più, è un piccolo film dimenticato, firmato da un regista senza troppa storia, quindi possiamo sederci tranquilli e godercelo, restaurato, in santa pace.

Paola Cristalli

*Since Jezebel and especially Gone with the Wind had demonstrated that the Dixie film, set in the South before or after the Civil War, worked well in an America facing another war, even a small studio on the edge of Poverty Row such as Republic Pictures went in search of its Scarlett O'Hara. They found her in Joan Blondell, a chorus girl or intrepid young woman in many comedies between the 1930s and 1940s, and one of the many unsuccessful candidates for the role of the one and only Scarlett. And in fact, with ironic intertextual consistency, Blondell here is not a Scarlett, she aspires to become one. When we meet her, she is proficiently managing the Memphis Belle, a riverboat casino where some gamble (the house always wins) and some cheerfully show off their legs. But what the girl longs for is high society, status, respectability; and so, by forgiving his debts, she succeeds in getting married to the heir of an old family with no old money left. The mansion she enters is called The Shadows, an allusion to the dilapidation of its inhabitants and their*

*world, and Republic valiantly strives to create its miniature Tara.*

*And John Wayne? After Stagecoach, he hadn't stopped for a moment: even though it's already clear that the Confederate jacket, the Marine uniform or the Stetson suit him better than a tailcoat, he sometimes happens to slip into the costume of turn-of-the-century gentlemen between California and Louisiana. In this case, as a local politician of tall stature, low profile, great powers and tender feelings, he is simply adorable. (Not to be missed: the natural awkwardness with which he bows his head to avoid hitting the too-low doors of the floating establishment).*

*Now, given the fuss that cancel culture has raised against Gone with the Wind, there is a risk here that the fuss could become an uproar. Lady for a Night is a mardi gras of stereotypes: a corpulent and sharp-tongued mammy (but she knows the meaning of “emancipation”), slow-witted butlers, labourers swinging sleepily in hammocks, bulging eyes, wide-toothed grins, raucous dances, all seasoned with a touch of spicy voodoo sauce. The difference is that any nostalgic feeling seems to have definitely gone with the wind: Blondell, unjustly put on trial, unleashes a great political tirade against “all of you, trash who sit around waiting for slavery to come back, living dead who haven't the decency to lay down and stay buried”. Moreover, it's a small forgotten film, directed by a filmmaker without much history, so we can sit back and enjoy it, restored, in peace.*

Paola Cristalli

## THE TALK OF THE TOWN

USA, 1942 Regia: George Stevens

■ T. it.: *Un evaso ha bussato alla porta*. Sog.: Sidney Harmon. Scen.: Irwin Shaw, Sidney Buchman. F.: Ted Tetzlaff. M.: Otto Meyer. Scgf.: Lionel Banks. Mus.: Frederick Hollander. Int.: Cary Grant (Leopold Dilg), Jean Arthur (Nora Shelley), Ronald

Colman (Michael Lightcap), Edgar Buchanan (Sam Yates), Emma Dunn (Mrs. Shelley), Rex Ingram (Tilney), Glenda Farrell (Regina Bush), Charles Dingle (Andrew Holmes), Leonid Kinskey (Jan Pulaski), Tom Tyler (Clyde Bracken). Prod.: George Stevens per Columbia Pictures ■ DCP. D.: 114'. Versione inglese / *In English* ■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Sony Pictures Entertainment presso il laboratorio Roundabout Entertainment a partire dai master 35mm fine grain. Versione con scene extra / *Restored in 4K in 2023 by Sony Pictures Entertainment at Roundabout Entertainment laboratory from the 35mm fine grain masters. Version with additional scenes*

Questo triangolo amoroso superbamente recitato e totalmente imprevedibile è una ‘commedia seria’, sempre che una cosa simile esista. Cary Grant, imprimendo una netta svolta al suo personaggio cinematografico, interpreta Dilg, operaio di sinistra accusato di un mortale attacco incendiario. La sua evasione accelera l'isteria di una cittadina che scalpita per vederlo impiccato. Cerca rifugio da un'ex compagna di classe (Nora, interpretata da Jean Arthur) che ha appena affittato casa a un professore di diritto interpretato da Ronald Colman. È a quel punto che la casa diventa uno spazio scenico gestito dalla vivace Arthur, che si frappone e diventa oggetto delle attenzioni romantiche del sardonico e bofonchiante Grant e del nobile e convincente Colman. Nel platonico ménage à trois le ideologie contrastanti cementano il terzetto: “Una famiglia felice”, è la definizione di Colman. Idee astratte sulla legge e la giustizia vengono riesaminate e messe in pratica. Nel frattempo, la casa che doveva diventare un'oasi di tranquillità per la creatività intellettuale di Colman diventa il fulcro della vita locale. Come in *La donna del giorno*, nella visione di Stevens delle responsabilità civili e umane in tempo di guerra, anche co-



The Talk of the Town

loro che tentano di sottrarsi alla politica finiscono coinvolti – ma rispetto a quel film l'orientamento politico è maturato ed è diventato rilevante. Inoltre, come in *Il cavaliere della valle solitaria*, il film riconosce la violenza e la forza come strumenti che sono parte integrante della civiltà, ma la visione dell'intolleranza provinciale, della manipolazione della giustizia e della mentalità del branco è audacemente nuova per il mondo di Stevens e resta estremamente attuale.

La troupe era quasi la stessa di *Ho sognato un angelo* (tranne il direttore della fotografia Ted Tetzlaff, preso in prestito dalla Paramount). Furono

contemplati due finali (a seconda del pretendente scelto da Nora) ma fu girato solo quello esistente. Incantevole in ogni sua scena, il film fu candidato a sette Oscar, compreso quello per il miglior film, ma non ne vinse nessuno.

Ehsan Khoshbakht

*This superbly acted and totally unpredictable love triangle is a 'serious comedy', if such a thing exists. Cary Grant, in a clear turn in his screen persona, plays Dilg, a leftist factory worker accused of carrying out a deadly arson attack. His escape from prison accelerates the hysteria of a town in a rush to see him hanged. In order to hide he breaks into*

*the home of his old high-school classmate (Nora, played by Jean Arthur) on the eve of her renting the house to a law professor, played by Ronald Colman. It's then that the house becomes a stage-like space managed by the bouncy Arthur, who stands between and becomes the love interest of the sardonic and mumbling Grant and the noble and cogent Colman. In this platonic ménage à trois, the contrasting ideologies bind the trio together: "A happy family," Colman calls it. Abstract ideas in regard to law and justice are re-examined and turned into action. In the process, the house that is meant to be a refuge for Colman's intellectual creativity becomes the centre of*

local affairs. As in *Woman of the Year*, according to Stevens's view of wartime responsibilities as a citizen and human being, even those who are trying to avoid politics become involved – but unlike that film, the political alignment has matured and gained relevance. Furthermore, as in *Shane*, the film acknowledges violence and force as instruments that are integral to civilisation but its view of small-town bigotry, the manipulation of justice and mob culture are daringly new to Stevens's world and remain frighteningly resonant.

Made with almost the same crew as *Penny Serenade* (except *Ted Tetzlaff*, borrowed from Paramount, serving as the DoP), two different endings were considered (Nora leaving with each of the two men) but only the existing one was filmed. Delightful in each and every scene, the film was nominated for seven Oscars, including best film, but didn't win any.

Ehsan Khoshbakht



The Body Snatcher

## THE BODY SNATCHER

USA, 1945 Regia: Robert Wise

■ T. it.: *La jena*. Sog.: dal racconto omonimo (1884) di Robert Louis Stevenson. Scen.: Philip MacDonald, Val Lewton. F.: Robert de Grasse. M.: J.R. Whittredge. Scgf.: Albert D'Agostino, Walter E. Keller. Mus.: Roy Webb. Int.: Boris Karloff (John Gray) Bela Lugosi (Joseph), Henry Daniell (dottor Toddy MacFarlane), Edith Atwater (Meg Cameron), Russell Wade (Donald Fettes), Rita Corday (signora Marsh), Sharyn Moffett (Georgina Marsh), Donna Lee (la mendicante), Robert Clarke (Richardson), Carl Kent (Gilchrist). Prod.: Val Lewton per RKO Radio Pictures, Inc. ■ DCP. D.: 78'. Bn. Versione inglese / *In English*  
 ■ Da: Warner Bros. ■ Restaurato da Warner Bros. e The Film Foundation a partire dai negativi camera originali / *Restored by Warner Bros. and The Film Foundation from the original camera negatives*

“È tramite l'errore che l'uomo si eleva. È tramite la tragedia che impara. Tutte le strade che conducono alla saggezza cominciano nell'oscurità e sfociano nella luce”. *The Body Snatcher* si chiude con questo insegnamento, attribuito a Ippocrate (mi fido). Bel modo, comunque, per darci una dritta sulla premiata ditta Oscurantismo & Illuminismo. Che non è un binomio. E non è neanche una lotta. È un organismo pulsante e complesso. Bel modo anche per spiegarci cos'è il cinema: chiari, scuri, e tutto quello che si agita nel mezzo. Nel cinema dell'orrore, più che altrove. Nel cinema di Val Lewton, come marchio di fabbrica. In questo film, magistralmente.

Wise, non proprio all'esordio ma quasi, è già padrone assoluto della materia. Il film ha una coesione e una compattezza inespugnabili, ma almeno due sequenze mi lasciano sempre attonito per la loro perfezione: una mendicante cieca che scompare col suo canto in un vicolo, una carrozza impazzita sbalzata in una delle tor-

mente più violente della storia del cinema. Su entrambe aleggia lo spettro malevolo e sornione di Boris Karloff, passato dalla Universal alla RKO per liberarsi del giogo ormai ridicolo del mostro di Frankenstein. Mossa astuta, visto l'esito grandioso. Per l'ultima volta condivide il set con Bela Lugosi, viscido come non mai. Vederli azzuffarsi a morte è una delizia.

Oscurantismo & Illuminismo sono anche compagni di viaggio fedeli della scienza medica. Sezionare cadaveri significa portare alla luce ciò che è nascosto allo sguardo. Quando si dice squarciare un velo. Il racconto di Stevenson, da cui il film prende le mosse, aveva chiaro il ricordo di un famigerato fatto di cronaca nell'Edimburgo del 1828: il caso Burke e Hare, che in una decina di mesi ammazzarono sedici persone per venderne i corpi all'esimio anatomista Robert Knox. Per quanto la vicenda abbia poi spinto i legislatori a rendere meno rigide le norme che regolavano l'utilizzo a scopo di ricerca dei cadaveri, la pratica ha sempre do-





Act of Violence

vuto scontrarsi con resistenze ataviche. Nel suo eccellente *Medieval Bodies*, lo storico dell'arte Jack Hartnell osserva come l'integrità del corpo fosse ritenuta una condizione essenziale alla salvezza eterna dopo la morte. Racconta anche che a Bologna, nel 1319, il maestro Alberto de' Zancariis e i suoi allievi si diedero appuntamento nella chiesa di San Salvatore per una particolare lezione specialistica che prevedeva il tagliuzzamento di un cadavere prelevato illegalmente da un cimitero vicino. La autorità, aizzate dalla cittadinanza e insensibili alle ragioni del progresso intellettuale, li condannarono all'oscurità del carcere.

Andrea Meneghelli

*"It is through error that man rises. It is through tragedy that he learns. All roads to learning begin in darkness and go out into the light."* *The Body Snatcher* ends with this message, which (I trust) can be attributed to Hippocrates. In any case, it constitutes a convenient way of raising the notions of enlightenment and obscurantism. Two terms which constitute a

*complex, throbbing organism. It is also a nice way to explain what cinema is: light, dark, and everything that moves in between. Above all in horror cinema. And in the cinema of Val Lewton, where it comes to constitute a readily definable brand. And, masterfully, in this film. It was not quite Wise's debut, but nearly, and yet he was already in full command of his material. The whole film is rich and coherent but at least two sequences always leave me astonished by their perfection: a blind beggar who disappears into an alley (and with him, his singing) and a frantic carriage ride into one of the most violent storms in the history of cinema. Hovering over both of these is the malevolent, and only apparently harmless, spectre of Boris Karloff, who had moved from Universal to RKO in order to free himself from the now ridiculous burden of Frankenstein's Monster. An astute move, given the magnificent results. For one last time, he shared the set with Bela Lugosi, slimmer than ever. The sight of them battling to the death is a joy to behold.*

*Enlightenment and obscurantism are also the faithful companions of medi-*

*cal science. Slicing up cadavers means exposing to the light what is normally hidden from view. Tearing off a veil, as it were. Stevenson's story, which inspired the film, clearly recalled a notorious event that took place in Edinburgh in 1828: the case of Burke and Hare, who, over the course of ten months, killed 16 people in order to sell their corpses to the anatomist Robert Knox. Even though the event prompted lawmakers to relax the rules surrounding the use of cadavers for scientific research, the practice nonetheless continued to encounter primal resistance. In his excellent *Medieval Bodies*, the art historian Jack Hartnell notes how a corpse's integrity was considered an essential condition to enable a soul's salvation. He also recounts how, in Bologna in 1319, the teacher Alberto de' Zancariis and his students secretly gathered in the church of San Salvatore for a special lesson involving the cutting up of a cadaver illegally obtained from a local cemetery. The authorities, at the urging of local citizens and blind to the requirements for intellectual advancement, sentenced them to the darkness of the prison cell.*

Andrea Meneghelli

## ACT OF VIOLENCE

USA, 1948 Regia: Fred Zinnemann

■ T. it.: *Atto di violenza*. Sog.: Collier Young. Scen.: Robert L. Richards. F.: Robert Surtees. M.: Conrad A. Nervig, Blanche Sewell. Scgf.: Cedric Gibbons, Hans Peters. Mus.: Bronislau Kaper. Int.: Van Heflin (Frank R. Enley), Robert Ryan (Joe Parkson), Janet Leigh (Edith Enley), Mary Astor (Pat), Phyllis Thaxter (Ann Sturges), Berry Kroeger (Johnny), Taylor Holmes (Gavery), Harry Antrim (Fred), Connie Gilchrist (Martha), Will Wright (Pop). Prod.: William H. Wright per Metro-Goldwyn-Mayer Corp. ■ DCP. D.: 82'. Bn. Versione inglese / *In English* ■ Da: Warner Bros. ■ Restaurato da Warner Bros. e The Film Foundation a partire da elementi 35mm fine grain e dalla colonna sonora

ottica / Restored by Warner Bros. and The Film Foundation from 35mm fine grain elements and from the optical soundtrack

Situato tra *Odissea tragica* (1948) e *Uomini* (1950), *Act of Violence* rappresenta il fulcro di una trilogia di Fred Zinnemann incentrata su persone che vivono tra le rovine fisiche o emotive della Seconda guerra mondiale. Mentre gli altri due film concedono visioni piene di speranza per orfani sfollati e reduci disabili, il noir *Act of Violence* offre uno sguardo umano ma implacabile su cicatrici che non guariscono e colpe che non possono essere cancellate. Il soggetto originale era di Collier Young, che tentò inizialmente di attirare l'interesse del produttore Mark Hellinger prima di vendere il trattamento alla MGM, che affidò la sceneggiatura a Robert L. Richards, inserito pochi anni dopo nella lista nera per essersi rifiutato di collaborare con la Commissione per le attività antiamericane.

Una semplice premessa da thriller – un padre di famiglia rispettato e di successo è perseguitato da un assassino squilibrato – si sfalda in un labirinto di ambiguità morale, brillantemente tracciato sul paesaggio dell'America postbellica da Zinnemann e dal direttore della fotografia Robert Surtees. Le riprese in esterni, che spaziano dalle acque cristalline del Big Bear Lake al quartiere degradato di Bunker Hill a Los Angeles, conferiscono al film una potente miscela di realismo documentario e incubo espressionista. Un semplice cambiamento di luce trasforma un'idilliaca casa suburbana in una prigione di ombre. I corrimano delle scale, le sbarre di un box per bambini, le ringhiere di una scala antincendio, una rete metallica e un tunnel stradale evocano tutti il campo di prigionia in cui si sono incontrati il cacciatore e la sua preda, e dal quale, psicologicamente, nessuno dei due è mai uscito.

Le interpretazioni sono impeccabili dalla prima all'ultima, in particolare quella di Van Heflin, che si disinte-

gra fisicamente davanti ai nostri occhi mentre il senso di colpa del suo personaggio lo divora. Una menzione speciale va a Mary Astor nel ruolo della prostituta da bar che ha visto tutti i guai del mondo e consola l'uomo tormentato con la sua filosofia: "Quindi sei infelice. Rilassati, nessuna legge dice che devi essere felice".

Imogen Sara Smith

*Coming in between The Search (1948) and The Men (1950), Act of Violence is the centerpiece in a trilogy of films by Fred Zinnemann about people living in the physical or emotional ruins of World War II. While the other two offer hopeful visions for displaced orphans and disabled veterans, the film noir Act of Violence is a humane but unsparring look at scars that won't heal and guilt that can't be expunged. The original story was by Collier Young, who first tried to interest producer Mark Hellinger before selling the treatment to MGM, where the screenplay was written by Robert L. Richards, a few years before he was blacklisted for refusing to cooperate with HUAC.*

*A simple thriller premise – a successful and respected family man is stalked by a deranged killer – unravels into a labyrinth of moral ambiguity, which is brilliantly mapped onto the landscape of postwar America by Zinnemann and cinematographer Robert Surtees. Shooting on locations that range from the pristine waters of Big Bear Lake to the decaying Los Angeles neighborhood of Bunker Hill, they give the film a potent blend of documentary realism and expressionistic nightmare. A mere change of lighting transforms a suburban dream home into a prison of shadows. Stairway bannisters, the bars of a playpen, the railings of a fire escape, a chain-link fence, and a traffic tunnel all conjure the prisoner-of-war camp where the hunter and the hunted met – and which, psychologically, neither man has ever escaped.*

*The film is flawlessly acted from top to bottom, especially by Van Heflin, who*

*physically disintegrates before our eyes as his character's guilt and fear eat him away from within. But special mention goes to Mary Astor as a worn-out barfly who has seen all the troubles in the world, and who consoles the tormented man with her philosophy: "So you're unhappy. Relax – no law says you gotta be happy."*

Imogen Sara Smith

## L'ARMOIRE VOLANTE

Francia, 1948 Regia: Carlo Rim

■ T. it.: *L'eredità di Fernandel*. Scen.: Carlo Rim. F.: Nicolas Hayer. M.: Henri Taverna. Scgf.: Emile Alex. Mus.: Georges Van Parys. Int.: Fernandel (Alfred Puc), Berthe Bovy (zia Léa Lobligeois), Germaine Kerjean (signora Couffignane), Antonin Berval (Grand-Charles), Albert Dinan (Petit-Louis), Yves Deniaud (Martinet, detto La Cosse), Annette Poivre (Mimi), Marcel Pérès (Fréjus), Henri Charrett (Caillol), Pauline Carton (signora Ovide). Prod.: Raymond Borderie per C.I.C.C. - Compagnie Industrielle et Commerciale Cinématographique ■ DCP. D.: 96'.

Versione francese con sottotitoli inglesi / In French with English subtitles ■ Da: Pathé

■ Restaurato in 4K nel 2022 da Pathé presso il laboratorio L'Image Retrouvée a partire dal negativo originale nitrato, dal negativo suono ottico, da un controtipo positivo nitrato e da una copia nitrato di distribuzione. Con il sostegno di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée / Restored in 4K in 2022 by Pathé at L'Image Retrouvée laboratory from the original nitrate negative, the optical sound negative, a nitrate dupe positive and a nitrate distribution print

Il regista, sceneggiatore, romanziere, saggista, disegnatore e giornalista Carlo Rim (1902-1989) così raccontò la genesi del film: "È una farsa macabra che mi è stata suggerita da un fatto di cronaca nera riportato dai giornali nelle cupe giornate del 1940. Durante l'esodo, una vecchia signora muore



L'Armoire volante

improvvisamente nell'automobile del nipote. Questi viene preso dal panico, nasconde il cadavere in un tappeto nell'attesa di potergli offrire una sepoltura più degna. Quindi si precipita per le strade affollate, con il suo carico funebre sul portabagagli. Una sera, sfinito dalla stanchezza, si ferma in un albergo per trascorrervi la notte. L'indomani scopre che la sua automobile è scomparsa!».

Nel film il nipote diviene Alfred Puc, un esattore delle imposte che vive con la vecchia zia autoritaria, risoluta a recarsi da Parigi nella sua proprietà di Clermont-Ferrand a ritirare del mobilio, nonostante il gelo proibitivo

di quella mattina. La zia muore durante il tragitto e i due trasportatori la nascondono in un armadio, ma il camion che lo trasporta viene rubato. Senza il cadavere e l'accertamento del decesso, Puc non può ereditare la fortuna della zia, quindi cerca disperatamente il mobile in un albergo malfamato, a un'asta, in un teatro che va a fuoco, fino a inseguirlo sulle acque di un fiume.

Animato da un originale e brillante humour nero, fotografato in un bellissimo bianco e nero da Nicolas Hayer, il film ha un crescendo surreale e onirico (la sequenza icastica in cui Puc entra in quasi tutte le camere dell'hotel duran-

te la notte per aprire gli armadi). Intanto allinea una splendida galleria di caricature (Rim era anche disegnatore satirico) – la vecchia zia noncurante del gelo, il commissario inquietante, la portiera pettegola e sospettosa, la domestica dell'hotel sollecita a prostituirsi, i bigotti dell'esercito della salvezza, gli assassini dell'albergo – sottolineando soprattutto il cinismo, l'ipocrisia e l'indifferenza da cui non è immune lo stesso Puc, che insegue avidamente l'eredità. Fernandel, entusiasta del progetto, recita con trasporto drammatico ed è irresistibile. Probabile allusione al surrealismo: Gaston Modot, protagonista di *L'Âge d'or*, interpreta un ladro.

In Italia venne distribuito con cinque anni di ritardo dopo la censura delle battute più irriverenti.

Roberto Chiesi

*The director, screenwriter, novelist, essayist, illustrator and journalist Carlo Rim (1902-1989) described the film's origins in the following fashion: "It is a macabre farce inspired by a newspaper article from the dark days of 1940. During the exodus, an elderly lady died unexpectedly in her nephew's car. Seized with panic, the latter hid the body in a carpet, hoping to give her a dignified burial at a later date. Then he headed off through the crowded streets, with his funereal cargo in the boot. That evening, tired and exhausted, he stopped at a hotel for the night. But the next morning, he discovered that his car had vanished!"*

*In L'Armoire volante, the nephew becomes Alfred Puc, a tax collector who lives with an authoritarian elderly aunt who is determined to travel from Paris to Clermont-Ferrand to collect some furniture from her property, despite the chilly morning being uncondusive for a journey. The old lady dies during the trip and the two furniture removers hide her body in a wardrobe and then inform Puc; however, in the meantime the truck is stolen. Without the body or the death certificate, Puc cannot inherit his aunt's fortune, and so he desperately searches for the wardrobe: in a rundown hotel, at an auction, in a theatre that burns down, before ultimately following it into a river.*

*Characterised by a sparkling and original dark humour and shot in beautiful black-and-white by Nicolas Hayer, the film becomes increasingly surreal and fantastic as it goes on (in one memorable sequence Puc infiltrates almost every room in the hotel to open their wardrobes). It also features a splendid gallery of caricatures (Rim also drew satirical cartoons) – the elderly aunt insensitive to the cold, the disquieting police inspector, the gossipy and suspicious concierge, the hotel maid willing to prostitute herself, the bigots from the Salvation Army, the*

*assassins in the hotel – all of whom are marked by cynicism, hypocrisy, and indifference from which not even Puc (who avidly pursues his inheritance) is immune. Enthused by the project, Fernandel performs with irresistible dramatic zeal. There is also a likely allusion to surrealism: Gaston Modot, the protagonist of L'Âge d'or, plays a thief. In Italy, it was distributed five years later, following censor cuts to the more irreverent lines.*

Roberto Chiesi

## DEVIL'S DOORWAY

USA, 1950 Regia: Anthony Mann

■ T. it.: *Il passo del diavolo*. Scen.: Guy Trosper. F.: John Alton. M.: Conrad A. Nervig. Scgf.: Cedric Gibbons, Leonid Vasian. Mus.: Daniele Amfitheatrof. Int.: Robert Taylor (Lance Poole), Louis Calhern (Verne Coolan), Paula Raymond (Orrie Masters), Marshall Thompson (Rod MacDougall), James Mitchell (Red Rock), Edgar Buchanan (Zeke Cormody), Rhys Williams (Scotty MacDougall), Spring Byington (signora Masters), James Millican (Ike Stapleton), Bruce Cowling (tenente Grimes). Prod.: Nicholas Nayfack per Metro-Goldwyn-Mayer Corp. ■ DCP. D.: 84'. Bn. Versione inglese / *In English*  
■ Da: Warner Bros. ■ Restaurato da Warner Bros. e The Film Foundation a partire da elementi 35mm fine grain / *Restored by Warner Bros. and The Film Foundation from 35mm fine grain elements*

Anthony Mann esordì come regista di western nel 1950 girando ben tre film, attività frenetica con cui dimostrò di aver trovato il suo genere preferito. La caratteristica più marcata dei western di Mann è la violenza, elemento essenziale come nella tragedia classica. Possedeva un talento eccezionale nel drammatizzare l'azione fino al punto di ebollizione, ma anche nel raffigurare la vita quotidiana nel west. A proposito di *Devil's Doorway* Mann dichiarò di non aver mai letto una sceneggiatura migliore. La sua as-

soluta originalità risulta oggi ancora più evidente. Nasce un nuovo tipo di protagonista, più simile a una persona normale che a un eroe mitologico, né fuorilegge né sceriffo, non la figura per certi versi sovrumana del passato, ma neanche l'antieroe degli anni Sessanta.

*Devil's Doorway* si differenzia dagli altri western di Mann. È la sua ultima collaborazione con il geniale direttore della fotografia John Alton, noto per il suo senso dell'atmosfera, le ombre profonde e i contrasti sorprendenti. Il paesaggio filosofico del noir si fonde con il paesaggio morale del western, dando vita a un espressionismo ringiovanito. Il tema è nuovo: il nativo americano che ha combattuto per l'Unione nella Guerra civile, aspettandosi naturalmente che da quel momento in poi lui e il suo popolo verranno trattati con rispetto. Non accade. Si scopre che non è nemmeno un cittadino americano. A malincuore diventa un emarginato, un ribelle ("se perdiamo ora, tanto vale morire tutti"), una forza atavica di tale portata che attaccando lui la società rischia di distruggere se stessa.

*Devil's Doorway* è il migliore tra i western progressisti perché rifiuta il *whitewashing* e crea un personaggio provocatorio e consapevole della complessità della situazione. Robert Taylor interpreta il ruolo principale con rinnovata autorevolezza. I campi-controcampi con l'avvocata (Paula Raymond) evocano la presenza accusatoria della legge e le dimensioni di una relazione non corrisposta. "Non preoccuparti. Tra cent'anni forse avrebbe funzionato."

Peter von Bagh, appunti per TV3, *Ennen elokuvaa* [Before the Film], 20 settembre 1987. Versione inglese a cura di Antti Alanen

*Anthony Mann debuted as a director of westerns in the year 1950 with no less than three movies, in a frenzy that demonstrated that he had found his favourite genre. The most characteristic feature in Mann's westerns is violence, as*



Devil's Doorway

essential as it is in classical tragedy. He had exceptional talent in dramatising action to the boiling point, but also portraying everyday life in the West. About Devil's Doorway Mann stated that he had never seen a better screenplay. Its absolute originality is more obvious now. A new kind of protagonist is born: more like an ordinary person than a mythological hero, neither outlaw nor lawman, not the somehow superhuman figure of the past nor the antihero of the 1960s.

Devil's Doorway is different from Mann's other westerns. It is his last collaboration with the ingenious cinematographer John Alton known for his sense of atmosphere, heavy shadows and striking contrasts. The philosophical landscape of film noir blends with the moral landscape of the western, resulting in expressionism rejuvenated. The subject is new: the indigenous American who has fought for the Union in the Civil War, naturally expecting that he and his people will now be treated with respect. That fails to happen. It turns out that he is not even an American citizen. Reluctantly, he becomes an outcast, a rebel ("if we lose now we might all as well be

dead"), an atavistic force of such magnitude that by attacking him society turns self-destructive.

Devil's Doorway is the best of the liberal westerns because it rejects white-washing and creates an edgy character who is aware of the complexity of the situation. Robert Taylor plays the leading role with renewed authority. Two-shots with the female attorney (Paula Raymond) evoke the accusing presence of the law and the dimensions of an unrequited relationship. "Don't worry. A hundred years from now this might have worked."

Peter von Bagh, from notes for TV3, Ennen elokuvaa [Before the Film], 20 September 1987. Edited in English by Antti Alanen

## THE LAVENDER HILL MOB

Regno Unito, 1951

Regia: Charles Crichton

■ T. it.: L'incredibile avventura di Mr. Holland. Scen.: T.E.B. Clarke. F.: Douglas Slocombe. M.: Seth Holt. Scgf.: William

Kellner. Mus.: Georges Auric. Int.: Alec Guinness (Henry 'Dutch' Holland), Stanley Holloway (Alfred Pendlebury), Sidney James (Lackery Wood), Alfie Bass (Shorty), Marjorie Fielding (signora Chalk), John Gregson (ispettore Farrow), Clive Morton (sergente), Ronald Adam (Turner), Sydney Tafler (Clayton), Edie Martin (signora Evesham). Prod.: Michael Balcon per Ealing Studios ■ DCP. D.: 81'.

Bn. Versione inglese / In English

■ Da: StudioCanal ■ Restaurato in 4K nel 2024 da StudioCanal presso il laboratorio Silver Salt Restoration a partire da un controtipo positivo 35mm / Restored in 4K in 2024 by StudioCanal at Silver Salt Restoration laboratory from a 35mm dupe positive

Il titolo di questa commedia Ealing gioca sull'incongruenza, creando una discrepanza comica tra attività criminali e tranquille vie del Sud di Londra, eppure il film conserva una certa dose di realismo. Durante le ricerche per Città in agguato (Basil Dearden, 1951), un thriller su un furto di gioielli, lo sceneggiatore T.E.B. Clarke ebbe un vero colpo di genio: la storia di un impiegato che rapina la sua stessa banca. Completò la sceneggiatura dopo essersi consultato con la Banca d'Inghilterra e il risultato soddisfò la richiesta del capo della Ealing, Michael Balcon, di realizzare un altro poliziesco *procedural* sulla falsariga di *I giovani uccidono* (Basil Dearden, 1950). Le riprese in esterni per le strade di Parigi e di Londra (danneggiata dal blitz) offrono un elemento di autenticità a quello che è comunque un film di rapina allegramente assurdo.

Alec Guinness eccelle nell'esilarante ruolo di 'Dutch', sornione "signor Nessuno" che architetta un audace colpo con doppio bluff per rubare l'oro del suo datore di lavoro e farlo uscire dal paese in forma irricognoscibile. Stanley Holloway è Pendlebury, l'eccentrico complice, un fornitore di chincaglierie che fonde l'oro in souvenir di Parigi per beffare la dogana. La combriccola è completata da due veri

teppisti *cockney* interpretati dai comici Sidney James e Alfie Bass, mentre nei primi cinque minuti si scorge la fugace comparsata di una giovane Audrey Hepburn.

Fedele alla formula Ealing, il film si diverte a sgonfiare il borioso decoro britannico. Lo vediamo nel cappello a bombetta di Dutch che fluttua nel cielo parigino mentre lui e Pendlebury scendono vertiginosamente i gradini della Torre Eiffel, o nei poliziotti letteralmente trasformati in manichini. Sotto la regia di Charles Crichton la commedia passa dalla satira beffarda alla vera e propria farsa nella scena culminante del caotico inseguimento in giro per Londra.

Niente meno che un'esperta del genere come Agatha Christie inserì il film tra i suoi preferiti del 1951 per la rivista "Sight and Sound". "Eccellente" scrisse. "Buona recitazione, intreccio originale, e molto divertente."

Pamela Hutchinson

*The title of this Ealing comedy pokes fun at the incongruity of serious crime being plotted on the quiet streets of south London, yet the film is rooted in certain amount of realism. Writer T.E.B. Clarke struck gold when, during his research for jewel-theft thriller Pool of London (Basil Dearden, 1951) he was inspired to script the story of a clerk robbing his own bank. He completed the screenplay after consultation with the Bank of England, and the result satisfied Ealing chief Michael Balcon's request for another crime film in the vein of police-procedural The Blue Lamp (Basil Dearden, 1950). Location shooting on the streets of (blitz-damaged) London and Paris provides an edge of authenticity to what is nevertheless a gleefully absurd caper.*

*Alec Guinness is excellently droll as "Dutch", the smirking "nonentity" who puts together a daring double-bluff heist to steal his own employer's gold and smuggle it out of the country in an unrecognisable form. Stanley Holloway is Pendlebury, his eccentric partner-in-crime, a purveyor of "gewgaws" who*



The Lavender Hill Mob

*melts the gold into Parisian souvenirs to baffle customs, while the motley mob is completed with bona fide cockney hoodlums played by comic actors Sidney James and Alfie Bass. Blink and you may miss a walk-on part for a young Audry Hepburn in the first five minutes.*

*True to Ealing form, this film relishes deflating the smugness of British propriety, epitomised by Dutch's bowler hat floating through the Paris sky as he and Pendlebury dash giddily down the steps of the Eiffel Tower, or the coppers who are quite literally dummies. Under Charles Crichton's direction, the comedy escalates from mocking satire to full-blown farce, in a chaotic climactic chase across London.*

*No less an expert in the crime genre than Agatha Christie ranked it in her favourite films of 1951 for "Sight and Sound" magazine. She wrote: "Excellent – Good acting, original plot, and very amusing."*

Pamela Hutchinson

## GOJIRA

Giappone, 1954 Regia: Ishiro Honda

■ T. it., T. int.: Godzilla. Sog.: Shigeru Kayama. Scen.: Takeo Murata, Ishiro Honda. F.: Masao Tamai. M.: Kazuji Taira. Scgf.: Satoru Chûko, Takeo Kita. Mus.: Akira Ifukube. Int.: Akira Takarada (Hidetō Ogata), Momoko Kochi (Emiko Yamane), Akihiko Hirata (Daisuke Serizawa), Takashi Shimura (Kyohei Yamane), Fuyuki Murakami (professor Tanabe), Sachio Sakai (reporter Hagiwara), Toranosuke Ogawa (presidente Nankai Ferry), Ren Yamamoto (Masaji Yamada). Prod.: Tomoyuki Tanaka per Toho Film (Eiga) Co. Ltd. ■ DCP. D.: 97'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / In Japanese with English subtitles

■ Da: Toho ■ Restaurato in 4K nel 2024 da Toho presso il laboratorio Toho Archive a partire dal master positivo 35mm / Restored in 4K in 2024 by Toho at Toho Archive laboratory from the 35mm positive master



Gojira

Sarà magari per tutta quella masnada di vivaci e simpatiche incarnazioni che hanno trasformato il dinosauro atomico in istituzione serializzata (e fingiamo di negare l'esistenza di quella roba di Emmerich), ma spesso si tende a trascurare quanto il capostipite del 1954 sia un'opera cupissima ed emotivamente lacerante. Non voglio spaventare nessuno, ma *Gojira* è un film che fa davvero sul serio. Il suo DNA è incasinato quanto quello di un italiano medio, già dal nome: Gojira, una fusione di "gorilla" e "kujira" (balena in giapponese), anche se leggenda vuole che fosse in realtà l'appellativo amichevolmente appiccicato a un tizio

sovrappeso della Toho. Le sue radici affondano flessuose nei territori di King Kong e di altre creature mastodontiche cresciute a Hollywood, oltre che nella mitologia squisitamente nipponica. Ma in quanto al padre naturale, non ci si può sbagliare: Godzilla (film e creatura) è figlio della bomba atomica.

La sua produzione fu certamente il frutto di una pianificazione mercantile attenta (per quanto arrischiata: costò dieci volte tanto la media dei film giapponesi realizzati all'epoca), ma questo non toglie nulla all'urgenza dolorosa dell'impresa. Nel 1946 Honda visitò Hiroshima: si ha l'impressione

che *Gojira* sia il suo modo per catturare l'orrore, senza riuscire a venirne a patti. A ragione, il critico José Maria Latorre ne ha sottolineato il perturbante incrocio tra documentario ruvido e film di guerra nient'affatto eroico. Tanto che la versione rivista, corretta e prontamente confezionata da Joseph E. Levine per il mercato USA (col titolo *Godzilla, King of the Monsters!*) si premura di sanificare l'atmosfera lasciando sul pavimento della saletta di montaggio i riferimenti più scomodi alla follia nucleare.

Oltre al mostro, l'altra figura immortale del film è il dottor Serizawa, scopritore suo malgrado di un ordigno

che distrugge l'ossigeno (oggi si direbbe 'sistema a deplezione' sfuggito un po' di mano): il suo tormento di fronte al fatale amplesso tra scienza e distruzione di massa resta, a mio modo di vedere, più convincente di quello mostrato da Oppenheimer nell'ottimo film di Nolan.

Andrea Meneghelli

*It is probably a consequence of the long series of entertaining and likeable spin-offs, which turned the atomic dinosaur into a series which became a veritable institution, that people often overlook how dark and emotionally fraught the original 1954 film was (let's pretend for a moment that Roland Emmerich's version never existed). I don't want to put anyone off, but Gojira is a serious film. Its DNA is as complex as that of the average Italian. This much is clear from its name, Gojira, a fusion of "gorilla" and "kuji-*ra*" (Japanese for whale) – even if legend has it that it was actually the friendly nickname for an overweight employee of the Toho studios. Its ancestors can be traced back to King Kong and other giant creatures from Hollywood, as well as to specifically Japanese mythology. However, there is no mistaking its immediate source: Godzilla (the film and the creature) is a product of the atomic bomb.*

*Its production was undoubtedly the result of a shrewd study of the market (although it remained a big gamble: it cost ten times as much as the average Japanese film of the period), but this fact does not detract from the painful urgency of the undertaking. In 1946, Ishiro Honda visited Hiroshima and one gets the impression that Gojira was his way of conveying its horror, without simply coming to terms with it. The critic José María Latorre has rightly underlined the film's disturbing combination of a raw documentary aesthetic with a resolutely unheroic war film. Indeed, the version immediately revised, reworked and repackaged by Joseph E. Levine for the American market (under the title Godzilla, King of the Monsters!) went to great lengths to sanitise the film's*

*mood, leaving the most uncomfortable references to the madness of the nuclear age on the cutting-room floor.*

*The most unforgettable character in the film, aside from the monster, is Dr. Serizawa, who unwittingly discovers a device that destroys oxygen (today we would call it an "oxygen depletion system" that got out of hand). His torment when faced with the deadly symbiosis between science and mass destruction remains, in my view, more convincing than the one displayed by Oppenheimer in Nolan's excellent film.*

Andrea Meneghelli

## SHICHININ NO SAMURAI

Giappone, 1954 Regia: Akira Kurosawa

■ T. it.: *I sette samurai*. T. int.: *Seven Samurai*. Scen.: Akira Kurosawa, Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni. F.: Asakazu Nakai. M.: Akira Kurosawa. Scgf.: Takashi Matsuyama, So Matsuyama. Mus.: Fumio Hayasaka. Int.: Toshiro Mifune (Kikuchiyo), Takashi Shimura (Kambei Shimada), Keiko Tsushima (Shino), Yoshio Inaba (Gorobei Katayama), Daisuke Kato (Shichiroji), Isao Kimura (Katsushiro Okamoto), Minoru Chiaki (Heihachi Hayashida), Seiji Miyaguchi (Kyuzo), Yukiko Shimazaki (moglie di Rikichi). Prod.: Sojiro Motoki per Toho ■ DCP. D.: 207'. Bn. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / In Japanese with English subtitles ■ Da: Toho ■ Restaurato in 4K nel 2024 da Toho presso il laboratorio Toho Archive a partire dal master positivo 35mm / Restored in 4K in 2024 by Toho at Toho Archive laboratory from the 35mm positive master

Kurosawa desiderava da tempo realizzare un vero *jidai-geki*, un vero film storico. [...] È possibile ripercorrere lo sviluppo dei 'veri' *jidai-geki* giapponesi dai primi titoli di Daisuke Ito e Mansaku Itami, attraverso Sadao Yamana-ka e Kenji Mizoguchi, fino a Masaki Kobayashi e a Kurosawa stesso. Questi sono 'veri' perché non si fermano alla

semplice ricostruzione storica abitata da personaggi stereotipati (cosa che vale per i film in costume di tutto il mondo), ma insistono sulla validità del passato e sulla persistenza del significato dei fatti storici. [...]

*Shichinin no samurai* è un'epopea a tutti gli effetti – è un'epopea dello spirito umano perché sono davvero pochi i film a essersi spinti così lontano, a mostrare così tanto, per indicare la portata sorprendente e spaventosa del sacrificio, e osando opporre al caos incombente il coraggio personale, il gesto disinteressato e la scelta.

Come i russi (Ėjzenštejn, Dovženko) alle cui epopee *Shichinin no samurai* è stato spesso paragonato, Kurosawa – qui forse più che in ogni altro film – ha voluto che l'immagine in movimento fosse composta interamente di *movimento*. Il film si apre con veloci panoramiche dei banditi che cavalcano sulle colline e si chiude con il caos della battaglia, e il movimento è così rapido che quasi non la vediamo. Non c'è inquadratura che non contenga movimento, nell'oggetto fotografato o nel movimento della stessa macchina da presa. Il movimento può essere minimo (le narici che fremono nel primo piano prolungato dell'anziano del villaggio) oppure grande (gli imponenti affreschi delle cariche) ma c'è sempre.

Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1965

Spesso si fa un gran parlare del fatto che uso più di una macchina da presa per girare una scena. La cosa è cominciata quando giravo *Shichinin no samurai*, perché era impossibile prevedere esattamente che cosa sarebbe successo nella scena in cui i banditi attaccano il villaggio contadino sotto un pesante acquazzone. Se l'avessi filmata con il metodo tradizionale, un'inquadratura dopo l'altra, non avrei avuto la garanzia che fosse possibile ripetere due volte ciascuna azione, esattamente nello stesso modo. Così, usai tre mac-





Shichinin no samurai

chine da presa contemporaneamente. Il risultato fu estremamente efficace. Akira Kurosawa, *L'ultimo samurai. Quasi un'autobiografia*, a cura di Aldo Tassone, Baldini & Castoldi, Milano 1995

*Akira Kurosawa had long wanted to make a real jidai-geki, a real period film... One can trace the development of the "real" Japanese period films from the early pictures of Daisuke Ito and Mansaku Itami, through Sadao Yamanaka and Kenji Mizoguchi, to Masaki Kobayashi, and Kurosawa himself. These latter are "real" because they do not stop at simple historical reconstruction, inhabited by stock figures (which is true of costume-pictures all over the world), but insist upon the validity of the past, and the continuing meaning of the historical...*

*Shichinin no samurai is an epic all right – it is an epic of the human spirit because very few films indeed have dared to go this far, to show this much, to indicate the astonishing and frightening scope of the struggle, and to dare suggest personal bravery, gratuitous action, and choice in the very face of the chaos that threatens to overwhelm.*

*Like the Russians (Eisenstein, Dovzhenko) to whose epics Shichinin no samurai has often been compared, Kurosawa – here perhaps more than in any other single film – insisted that the motion-picture be composed entirely of motion. The film opens with fast pans of the bandits riding over hills, and ends with the chaos of the battle itself, motion so swift we can almost not see it at all. There is no shot that does not have motion, either in the object photographed, or in the movement of the camera itself. The motion may be small (the quivering nostrils in the long-held image of the village elder) or it may be great (the huge, sweeping frescoes of the charges) but it is always there.*

Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1965

*A great deal is often made of the fact that more than one camera is used to*

*shoot a particular scene. This all started when I shot Shichinin no samurai, because it was impossible to predict exactly what would happen in the scene in which the bandits attack the peasant village during a torrential downpour. If I had filmed it in the traditional fashion, one shot at a time, there was no guarantee that I would be able to repeat a particular action exactly the same way a second time. Therefore, I used three cameras simultaneously. The result was extremely effective.*

Akira Kurosawa, *L'ultimo samurai. Quasi un'autobiografia*, edited by Aldo Tassone, Baldini & Castoldi, Milan 1995

## DEMETRIUS AND THE GLADIATORS

USA, 1954 Regia: Delmer Daves

■ T. it.: *Demetrio e i gladiatori*. Scen.: Philip Dunne. F.: Milton Krasner. M.: Dorothy Spencer, Robert Fritch. Scgf.: Lyle Wheeler, George W. Davis. Mus.: Franz Waxman. Int.: Victor Mature (Demetrio), Susan Hayward (Messalina), Michael Rennie (Pietro), Debra Paget (Lucia), Anne Bancroft (Paula), Jay Robinson (Caligola), Barry Jones (Claudius), William Marshall (Glycon), Richard Egan (Dardanius), Ernest Borgnine (Strabo). Prod.: Frank Ross per Twentieth Century-Fox Film Corp. ■ DCP. D.: 101'. Col. Versione inglese /In English ■ Da: The Walt Disney Studios per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K da The Walt Disney Studios e The Film Foundation in collaborazione con Academy Film Archive presso i laboratori Cineric e Audio Mechanics a partire dal negativo originale 35mm, da un interpositivo e da un internegativo 35mm / Restored in 4K by The Walt Disney Studios and The Film Foundation in collaboration with Academy Film Archive at Cineric and Audio Mechanics laboratories from the 35mm original negative, a 35mm interpositive and a 35mm internegative

Le vicissitudini di Demetrio (Victor Mature), che da liberto a custode della tunica di Gesù diventa gladiatore e allaccia una relazione illecita con la moglie di Claudio, Messalina (Susan Hayward). Dapprima sviato verso una vita dissoluta, Demetrio riabbraccerà i valori cristiani grazie a Pietro, ma prima c'è tempo per una buona dose di lussuria, sangue e combattimenti con le tigri. Questo pulp biblico ("Non avrei mai pensato che Gesù fosse così alto") culmina nell'assassinio di Caligola e nel ritorno alla ragione quando Claudio diventa il nuovo Cesare. Sequel del primo film in CinemaScope *La tunica* (1953), incarna il 'Cristianesimo muscolare' degli anni Cinquanta che il defunto Terence Davies, che vide questo film quando aveva nove anni, descrisse come "abbagliante e profano" e figlio di un'epoca in cui Dio stava in tutti i cinema, "come una droga". Muscolare il film lo è, dato che Mature si batte contemporaneamente contro tre tigri, e anche profano, poiché la teologia pacchiana del film porta il protagonista a predicare a una Hayward lascivamente sdraiata con indosso un vestitino firmato.

Tuttavia, un paio d'anni prima del periodo massimamente creativo di Delmer Daves (1956-58) e il quartetto di western – da *Vento di terre lontane* a *Cowboy* – per cui oggi è maggiormente conosciuto, ciò che distingue questo successo di cassetta da film simili è il suo uso della cornice biblica per proporre l'uguaglianza razziale (simile a quanto Daves fece con il western *L'amante indiana*) attraverso una rappresentazione nobilitante dello schiavo nero William Marshall. Il merito è anche dello sceneggiatore progressista Philip Dunne, molto richiesto per questo genere di cose dopo il successo del peplum epico *David e Betsabea* (1951). I suoi dialoghi scolpiscono bene il linguaggio velenoso della corte e rendono credibile il rapporto tra Mature e Marshall.

Tendo a concordare con Jonathan Rosenbaum quando dice che a) è un film migliore di *La tunica*; b) è inte-



Demetrius and the Gladiators

ressante per l'utopismo interrazziale di Daves; c) si distingue per le varie assonanze tra il Pietro interpretato da Michael Rennie e il suo Klaatu in *Ultimatum alla Terra*.

Ehsan Khoshbakht

*The trials and tribunals of Demetrius (Victor Mature), from a freed slave to the protector of the robe of Jesus, to gladiatorship and the illicit relationship with Claudius's wife, Messalina (Susan Hayward). First straying into a life of debauchery, Demetrius is reawakened to Christian values thanks to Peter the*

*Fisherman, but there is a good dose of lust, blood and tiger-fighting in between. This Bible pulp ("I never thought of Jesus being so tall") culminates in the assassination of Caligula and a return to reason after Claudius becomes the new Caesar. A sequel to the first CinemaScope film *The Robe* (1953), this is the 1950s "muscular Christianity" that the late Terence Davies, who saw this film when he was nine, described as "dazzling and profane" and belonging to a time when God was in every cinema, "like a drug". Muscular indeed as Mature fights three tigers at once, and profane as the film's*

*campy theology takes him to sermonise a lascivious Hayward lying down in her designer dress.*

*Still, a couple of years before *Delmer Daves's* highly creative period (1956-58) and the quartet of westerns – starting with *Jubal* and ending with *Cowboy* – for which he is better known today, what distinguishes this box-office hit from similar endeavours is its use of biblical framework for proposing racial equality (similar to what Daves did in his western *Broken Arrow*) through a dignified representation of the Black slave William Marshall. This is also thanks to*

the liberal writer Philip Dunne, in high demand for this sort of thing after hitting the jackpot with his biblical swords-and-sandals epic *David and Bathsheba* (1951). His dialogue nicely carves out the venomous language of the court and makes the relationship between Mature and Marshall credible.

I tend to agree with Jonathan Rosenbaum that a) this is a better movie than *The Robe*; b) it is interesting for Dave's interracial utopianism; c) it is notable for various rhyme effects between Michael Rennie's *Peter the Fisherman* and his *Klaatu in The Day the Earth Stood Still*.

Ehsan Khoshbakht



Tobor the Great

## TOBOR THE GREAT

USA, 1954 Regia: Lee Sholem

■ T. it.: *Tobor - Il re dei robot*. Sog.: Carl Dudley. Scen.: Philip MacDonald. F.: John L. Russell. M.: Basil Wrangell. Scgf.: Gabriel Scognamillo. Mus.: Howard Jackson. Int.: Charles Drake (Ralph Harrison), Karin Booth (Janice Roberts), Billy Chapin (Brian Roberts), Taylor Holmes (professor Nordstrom), Steven Geray (spia straniera), Henry Kulky (Paul), Franz Roehn (Karl), Hal Baylor (Max), Alan Reynolds (Gilligan), Peter Brocco (dottor Gustav). Prod.: Richard Goldstone per Republic Pictures Corp., Dudley Pictures Corp. ■ DCP. D.: 77'. Bn. Versione inglese / *In English* ■ Da: Paramount Pictures per concessione di Surf Film ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Paramount Pictures presso il laboratorio Visual Data Media Services a partire da un composito fine grain 35mm e un duplicato negativo composito 35mm. Restauro sonoro effettuato a partire da un composito fine grain 35mm con traccia audio a densità variabile / *Restored in 4K in 2023 by Paramount Pictures at Visual Data Media Services laboratory from a 35mm composite fine grain and a 35mm composite dupe negative. Audio restored from a 35mm composite fine grain with a variable area track*

I robot sono diventati una faccenda diabolicamente complicata. E non mi riferisco all'aspetto tecnologico, per me insondabile. Nati come manodopera ossequiante utile anche per compiacerci del nostro superiore genio inventivo, si sono progressivamente evoluti in un dilemma etico e morale sempre più torbido. Ora sembra che il compito primario del robot sia quello di farci il quarto grado: sul senso dell'identità umana, sui confini tra naturale e innaturale, sulla definizione di coscienza, sulla superfluità della specie, sulle grandezze e le miserie del progresso tecnologico, sulle derive contorte degli atti di creazione, sulle dinamiche tra schiavo e padrone. Per dirne solo una manciata.

Tobor (provate a leggerlo al contrario), tra gli automi più popolari dello schermo fino allo sbarco sul *Pianeta proibito*, oggi potremmo etichettarlo con magnanimità tra i modelli di vetusta generazione, condannato (come tutti) dalla rapida obsolescenza che colpisce i prodotti sul mercato delle cosiddette intelligenze artificiali. Eppure, questo "simulacro elettronico di uomo" (così nell'edizione italiana) lascia intuire potenzialità eccitanti, per quanto solo accennate. Può ad esempio sfuggire al controllo e ten-

tere di stritolare un bambino, se lo si manovra con imperizia. Alle prese con una pioggia di meteoriti simulata su un monitor, rimane vittima di uno shock che ne scatena l'aggressività (per risolvere il problema occorre abbassargli l'antenna e spostare l'interruttore sull'off). In virtù del suo "istinto di conservazione sintetico", è anche in grado di manifestare qualcosa di simile all'affettività paterna. Sono tracce che iniziano a sgretolare la fredda funzionalità della macchina, fantasmi di nevrosi che suggeriscono una personalità in nuce.

Ne tradiremmo lo spirito, però, se non ne apprezzassimo prima di tutto il valore da meraviglioso giocattolone. Anche oggi, per quanto sul mercato dell'antiquariato di lusso. Roba per bambini? Certo. Di tutte le età.

Andrea Meneghelli

*Robots have become diabolically complicated – and I don't mean from a technical point of view, since I still find this aspect completely unfathomable. Created as an obedient form of labour, which also flattered our sense of superiority and powers of invention, they gradually came to embody murkier ethical and moral questions. Now it seems that a robot's main function is to give us the third degree:*



Sul set di *The Searchers*

*about our sense of what it means to be human, or about the distinction between natural and artificial, the meaning of consciousness, the redundancy of our species, the wonder and curse of technological progress, the warping of the act of creation, or the relationship between slave and master. And much more besides.*

*Among the most popular automata who graced the screen prior to Forbidden Planet, Tobor (try reading it backwards) can now be safely labelled as one of the progenitors, rapidly condemned to obsolescence like all products produced by so-called artificial intelligence. Nevertheless, this “electronic human simulacrum” (as*

*it is referred to in the Italian version) suggests exciting possibilities that are only hinted at here. It can, for example, escape your control and crush a child if used incompetently. When faced with the simulation of a meteor shower on a monitor, it is so shocked it becomes aggressive (the problem can be solved by lowering its antennae and switching it off). As a result of its “artificial survival instinct”, it is also capable of displaying something like paternal affection. These elements pose a challenge to the supposed cold functionality of the machine and reveal the spectre of neurosis, which in turn implies the beginnings of a personality.*

*That said, we would be doing it a disservice if we didn't admire it, above all, as a magnificent giant toy – even today, and even if only on the antique market. A child's toy? Certainly. But suitable for all ages.*

*Andrea Meneghelli*

## THE SEARCHERS

USA, 1956 Regia: John Ford

■ T. it.: *Sentieri selvaggi*. Sog.: dall'omonimo romanzo (1954) di Alan Le May. Scen.: Frank S. Nugent. F.: Winton Hoch. M.: Jack Murray. Scgf.: James Basevi, Frank Hotaling. Mus.: Max Steiner. Int.: John Wayne (Ethan Edwards), Jeffrey Hunter (Martin Pawley), Vera Miles (Laurie Jorgensen), Ward Bond (reverendo-capitano Clayton), Natalie Wood (Debbie Edwards), John Qualen (Lars Jorgensen), Olive Carey (signora Jorgensen), Henry Brandon (Scar), Ken Curtis (Charlie McCorry), Harry Carey Jr. (Brad Jorgensen). Prod.: C.V. Whitney Pictures, Inc. ■ 70mm. D.: 120'. Col.

Versione inglese / *In English*

■ Da: Warner Bros.

*The Searchers* è stato girato in VistaVision con un rapporto d'aspetto di 1.85. Scansionato in 13K da Warner Bros. presso il laboratorio Motion Picture Imaging, a partire dal negativo camera VistaVision originale 35mm

a otto perforazioni. Il restauro è stato completato in 6.5K. La copia 70mm è stata ricavata filmando un nuovo negativo 65mm. La colonna sonora originale mono è stata restaurata presso il laboratorio Post Production Creative Services. Il restauro audio è stato completato da Doug Mountain con l'assistenza di Matt Vowles. Nuova versione restaurata approvata da The Film Foundation.

Attraverso John Wayne, John Ford ha raccontato l'evoluzione del suo paese ben al di là del contesto storico. *Ombre rosse* inaugura una serie di tematiche che troveranno il loro culmine in *The Searchers* e la loro testimonianza in *L'uomo che uccise Liberty Valance*. Innanzitutto il protagonista è un pistolero, un 'cattivo buono'. In secondo luogo, la Monument Valley fornisce una prospettiva mitica, senza tempo, sulla storia e sul presente. In terzo luogo, *Ombre rosse* segna una rottura con l'eredità giovanile del western. A Maupassant non si ispira solo per la trama ma anche per la dimensione cupa e scettica e la visione satirica della società. La riflessione continua in *The Searchers*.

Realizzato dopo la trilogia della cavalleria, il film profetizza con spaventosa precisione la crescente frattura nella coscienza nazionale negli anni a venire. *The Searchers* tocca il cuore del razzismo ma lascia anche spazio alla riconciliazione. La prospettiva è utopica. Ethan ha ovviamente deciso di uccidere sua nipote Debbie, che è diventata la squaw di un capo Comanche, Scar. Dopo aver ucciso quest'ultimo, Ethan insegue Debbie, che fugge disperata. Qui c'è un sorprendente rovesciamento della trama. "Andiamo a casa, Debbie...". Parole strazianti per un uomo che non potrà mai avere una casa. Dalla sua posizione di eterno outsider – come sarà Tom Doniphon in *L'uomo che uccise Liberty Valance* – Ethan è alla ricerca di una sorta di casa utopica. Come Tom Joad in *Furore*, Ethan sta sempre tornando a casa, è

sempre in contrasto con la civiltà ufficiale, è un uomo asociale e braccato. La porta è chiusa e sembra escludere per sempre Ethan dalla comunità che ha contribuito a costruire e proteggere e il cui ideale, in questo 'anno zero', i primi anni Settanta dell'Ottocento, è gravemente compromesso. Wayne interpreta Ethan come un uomo senza radici, selvaggio e indomito, ma anche come un'incarnazione di desideri che la società non riesce a soddisfare.

Peter von Bagh, *Elämää suuremmat elokuvat II* [Films Bigger Than Life II], Otava, Helsinki 1993. Versione inglese a cura di Antti Alanen

*The Searchers was filmed in VistaVision and released in 1.85. Scanned in 13K by Warner Bros. at Motion Picture Imaging laboratory, from the original 8 perf 35mm VistaVision camera negative. Restoration work completed in 6.5K. The 70mm film print was created by filming out a new 65mm negative. Original mono soundtrack restored at Post Production Creative Services laboratory. The audio restoration was completed by Doug Mountain with assistance from Matt Vowles. Newly restored version approved by The Film Foundation.*

*Through John Wayne, John Ford reflected narratives of his country's development far beyond the given historical framework. Stagecoach launched a series of issues that culminated in The Searchers and were given a testament in The Man Who Shot Liberty Valance. First, the protagonist is a gunfighter, a good bad man. Second, Monument Valley provides a timeless, mythical perspective to history and the present. Third, Stagecoach marked a departure from the western's juvenile legacy. Not only the storyline was inspired by Maupassant but also its dark and questioning dimension and the satirical vision of society. The questioning continued in The Searchers.*

*Made after the cavalry trilogy, it was frighteningly prophetic about a growing split in the national psyche in the years to*

*come. The Searchers touches the heart of racism but also leaves room for reconciliation. The perspective is utopian. Ethan has obviously decided to destroy his niece Debbie, who has become a squaw for a Comanche chief. Having killed Scar, the chief, Ethan sets his sights on Debbie, desperately on the run. There is a stunning reversal of the plot. "Let's go home, Debbie..." Poignantly, the words are spoken by a man who can never have a home. From a position of the eternal outsider – as Tom Doniphon would be in The Man Who Shot Liberty Valance – Ethan is searching for a kind of utopian home. Like Tom Joad (The Grapes of Wrath), Ethan is forever returning home, always at odds with official civilisation, an asocial and wanted man. The door is closed and seems to close Ethan forever outside the community he has helped build and protect and whose ideal at this ground zero, the early 1870s, is seriously damaged. Ethan as interpreted by Wayne is a nowhere man, wild and untamed, as well as an embodiment of longings that society fails to meet.*

Peter von Bagh, *Elämää suuremmat elokuvat II* [Films Bigger Than Life II], Otava, Helsinki 1993. Edited in English by Antti Alanen

## LE BEL INDIFFÉRENT

Francia, 1958 Regia: Jacques Demy

■ Sog.: dalla pièce omonima (1940) di Jean Cocteau. Scen.: Jacques Demy. F.: Marcel Fradéal. M.: Denise de Casabianca. Scgf.: Bernard Evein. Mus.: Maurice Jarre. Int.: Jeanne Allard (la donna), Angelo Bellini (Emile), Jacques Demy, Georges Rouquier (voci narranti). Prod.: S.N.P.C. – Société Nouvelle Pathé Cinéma ■ DCP. D.: 28'. Versione francese con sottotitoli inglesi / In French with English subtitles ■ Da: Ciné-Tamaris ■ Restaurato in 4K nel 2021 da Ciné-Tamaris presso il laboratorio Hiventy a partire dal negativo originale. Con il sostegno di CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée / Restored



Le bel indifférent

in 4K in 2021 by Ciné-Tamaris at Hiventy laboratory from the original negative.

Funding provided by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée

Il film era fatto, per così dire, sull'idea della sofferenza, come una preghiera, ed avevo l'impressione che anche il più piccolo movimento della macchina da presa avrebbe provocato una specie di frattura all'interno di questa litania. Volevo rendere questa impressione di dolcezza che si può trovare in un lancinante dolore. Jacques Demy, "Cahiers du Cinéma", n. 155, maggio 1964

Sfortunatamente esiste una violenta prevenzione contro la lentezza. Chi non ama *Ordet* dice per esempio che è un film lento. E lo dicono di *Le bel indifférent*. Hanno evidentemente torto, per due motivi. Primo, *Le bel indifférent* non è poi un film così lento. Somiglia piuttosto a quelle auto sportive costrette, data la formidabile potenza del motore, a girare in prima in città. È un film che sale in crescendo e senza crollare fino a un punto estremo di tensione, dove si immobilizza

come il tachimetro di un bolide quando sfreccia a 240 all'ora. Secondo, un film non è buono o cattivo per il fatto d'essere rapido o lento. Il valore di *Due soldi di speranza*, per esempio, non dipende dalla sua rapidità (apparente: è un film in cui non succede nulla), ma dall'esattezza della sua rapidità. Così come il valore di *Ordet* non dipende dalla sua lentezza (apparente: è un film in cui avvengono un'infinità di cose) ma dall'esattezza di questa lentezza. La qualità prima del film di Jacques Demy è proprio quella di essere per prima cosa di un'esattezza straordinaria. Jean-Luc Godard, *Il cinema è il cinema*, Garzanti, Milano 1981

*The film was inspired, so to speak, by the idea of suffering as a prayer. I felt that even the slightest camera movement would disrupt this litany. I wanted to convey the sense of delicacy that can be found within excruciating pain.* Jacques Demy, "Cahiers du Cinéma", no. 155, May 1964

*There exists, unfortunately, a strong prejudice against slowness. People who do not like Ordet, for instance, say that*

*it is a slow film. The same people say the same thing about Le bel indifférent. They are of course wrong for two reasons. Firstly, Le bel indifférent is not really so very slow. It is rather like one of those sports cars that are forced by the great power of their engines to run in crescendo and without faltering to a point of extreme tension when they come to rest, like the speedometer of a Bolide when it hits the ceiling at 240mph. Secondly, a film is neither good nor bad because it is fast or slow. The quality of Two Pennyworth of Hope, for instance, does not come from its speed (apparent: it is a film in which nothing happens) but from the appropriateness of this speed. Nor does the quality of Ordet come from its slowness (apparent: it is a film in which thousands of things happen) but from the appropriateness of this slowness. And the chief quality of Jacques Demy's film is above all its admirable, total appropriateness.*

Jean-Luc Godard, Godard on Godard, Da Capo Press, New York 1986

## NORTH BY NORTHWEST

USA, 1959 Regia: Alfred Hitchcock

■ T. it.: *Intrigo internazionale*. Scen.: Ernest Lehman. F.: Robert Burks. M.: George Tomasini. Scgf.: Robert Boyle, William A. Horning, Merrill Pye. Mus.: Bernard Herrmann. Int.: Cary Grant (Roger Thornhill), Eva Marie Saint (Eve Kendall), James Mason (Phillip Vandamm), Jessie Royce Landis (Clara Thornhill), Leo G. Carroll (il professore), Josephine Hutchinson (signora Townsend), Philip Ober (Lester Townsend), Martin Landau (Leonard), Adam Williams (Valerian), Edward Platt (Victor Larrabee). Prod.: Alfred Hitchcock per Metro-Goldwyn-Mayer Corp. ■ 70mm. D.: 136'. Col. Versione inglese / In English ■ Da: Warner Bros.

*North by Northwest* è stato girato in VistaVision con un rapporto d'aspetto di 1.85. Scansionato in 13K da War-



Sul set di *North by Northwest*

ner Bros. presso il laboratorio Motion Picture Imaging, a partire dal negativo camera VistaVision originale 35mm a otto perforazioni. Il restauro è stato completato in 6.5K. La copia 70mm è stata ricavata filmando un nuovo negativo 65mm. L'audio mono originale è stato restaurato presso il laboratorio Post Production Creative Services con un nuovo mix Atmos. Nuova versione restaurata approvata da The Film Foundation.

Anche *North by Northwest* è un'allucinazione americana, nel senso che Roberto Calasso attribuiva al film girato da Hitchcock solo un anno prima, *La donna che visse due volte*: in

un caso, una donna accetta, per un disperato inganno, di diventare un'altra che è pura immagine mentale, "un idolo, una copia"; nell'altro un uomo si ritrova, per uno scherzo del destino, nei panni di qualcuno che non esiste. La differenza è che lui è Cary Grant, dunque al suo abito (al suo *habitus*) non rinuncia mai, e avrà salva la vita. Allucinatorio è il passo con cui il film procede, squilibrato, precipitoso, sempre di corsa verso traguardi indecifrabili, e che tuttavia, una volta che ci si è arrivati, si rivelano smaglianti esempi di *locus americanus*: la Oak Room del Plaza, l'atrio e il foyer delle Nazioni Unite, i corridoi dello sfrecciante 20<sup>th</sup> Century Limited, la perdita d'occhio

delle grandi pianure, una casa ispirata a Frank Lloyd Wright, il Monte Rushmore.

Il sentimento grafico che domina *North by Northwest* è la voluttà della sproporzione: quest'uomo in fuga finisce a capofitto in scenari smisuratamente grandi, che disorientano lui e a noi tolgono il fiato, fino al contrappasso simbolico di doversi radere con un rasoio risibilmente piccolo. In fuga da cosa, esattamente? Analisi numerose e trascinate sono state fatte di quel che il suo autore, sempre sornione, definiva "un film per famiglie" (ed è vero, naturalmente), di questo falso film di spionaggio ("una replica fastosa del *Club dei 39*", Ray-



mond Bellour), di questo affilato ed erotico *romance*. Roger Thornhill è in fuga da un “maternal super-ego”, come una ventina d’anni fa lo definì benissimo Slavoj Žižek, e tutti, possiamo dire, erano già d’accordo; in fuga da questa formidabile madre simpatica e castratrice, quasi coetanea (Jessie Royce Landis aveva sette anni più di Cary Grant) poiché per sempre fissata, nell’allucinazione edipica, al tempo in cui il figlio stava forse per cominciare il college. Così exit la mamma ed entra in scena una bionda di nome Eva, che subito s’adopera ad accelerare il percorso del nostro eroe verso la maturità sessuale. Tutto potrà sciogliersi solo dopo il confronto coi padri (“Sento che Theodore Roosevelt mi guarda” annuncia Cary Grant col cannocchiale puntato verso il Rushmore, un soprassalto di *screwball*), in un film che tra le sue maschere e i suoi pugnali non perde per un secondo l’esatto tempo della commedia, e si chiude con quel che servì ad ogni fugace ed eterno happy ending d’antico paradigma, un uomo, una donna e un’alcova.

Paola Cristalli

*North by Northwest was filmed in VistaVision and released in 1.85. Scanned in 13K by Warner Bros. at Motion Picture Imaging laboratory, from the original 8 perf 35mm VistaVision camera negative. Restoration work completed in 6.5K. The 70mm film print was created by filming out a new 65mm negative. Original mono audio restored at Post Production Creative Services laboratory with a new Atmos mix. Newly restored version approved by The Film Foundation.*

*North by Northwest is another American hallucination, in the sense that Italian writer Roberto Calasso attributed to the film directed by Alfred Hitchcock just a year earlier, Vertigo: in one case, a woman accepts, through a desperate deception, to become someone else who is a pure mental image, “an idol, a copy”;*

*in the other, a man finds himself, by a twist of fate, in the shoes of someone who doesn’t exist. The difference is that he is Cary Grant, thus he never gives up his suit (nor his habitus), and his life will be saved. Hallucinatory is the pace with which the film progresses, unbalanced, precipitous, always rushing towards indecipherable places, which, once reached, reveal themselves as momentous examples of locus americanus: the Oak Room at the Plaza, the atrium and the foyer of the United Nations, the corridors of the speeding 20<sup>th</sup> Century Limited, the dry metaphysical void of the great plains, a copy of the Fallingwater House, the giant stone faces of Mount Rushmore.*

*The graphic sentiment that dominates North by Northwest is the voluptuousness of disproportion: this man on the run always ends up in enormously large scenarios, which leave him disoriented and us breathless, until the symbolic counterpoint of having to shave with a ridiculously small razor. On the run from what, exactly? Numerous and captivating analyses have been made of what its always sly author defined as “a family film” (and it is true, of course), of this fake spy movie (“a 39 Steps in a sumptuous shape”, Raymond Bellour), of this sharp and erotic romance. Roger Thornhill is fleeing from a “maternal super-ego”, as Slavoj Žižek brilliantly defined it about twenty years ago, and everyone, we could say, was already in agreement; fleeing from this formidable, wry and castrating mother, almost a peer (Jessie Royce Landis was just seven years older than Grant) as she is forever fixed, in the Oedipal hallucination, at the time when the son was about to start college. So, exit the mother and enter a blonde named Eve, who immediately sets about accelerating our hero’s journey towards sexual maturity. Everything can only be resolved after the confrontation with the fathers (“Theodore Roosevelt is watching me,” announces Cary Grant with binoculars aimed at Rushmore, and it sounds like a sudden jolt of *screwball*), in a film that, among its cloaks and daggers, never loses the exact timing*

*of comedy, and ends with all that a fleeting, eternal, old paradigm happy ending requires: a man, a woman, and a secret hideaway.*

Paola Cristalli

## ARS

Francia, 1959 Regia: Jacques Demy

■ Sog.: ispirato agli scritti e alle prediche del Curato d’Ars. Scen.: Jacques Demy. F.: Lucien Joulin. M.: Anne-Marie Cotret. Mus.: Elsa Barraine. Int.: Bernard Toublanc-Michel (il cattivo cristiano), Jacques Demy (voce narrante). Prod.: Jean-Pierre Chartier, Philippe Dussart per Les Productions du Parvis ■ DCP. D.: 17’. Versione francese con sottotitoli inglesi / *In French with English subtitles* ■ Da: Ciné-Tamaris ■ Restaurato in 4K nel 2021 da Ciné-Tamaris presso il laboratorio Hiventy a partire dal negativo originale. Con il sostegno di CNC - Centre national du cinéma et de l’image animée / *Restored in 4K in 2021 by Ciné-Tamaris at Hiventy laboratory from the original negative. Funding provided by CNC - Centre national du cinéma et de l’image animée*

Sull’immagine della teca che custodisce il corpo di Jean-Marie Baptiste Vianney il commento ripercorre le date salienti della vita del curato d’Ars e del riconoscimento della sua santità. In seguito, mentre scorrono le immagini della campagna invernale che circonda Ars, delle strade del villaggio, della casa e della canonica, si passa alla rievocazione della vita del santo, della sua umiltà e del suo amore. In contrasto con le immagini, il commento descrive la rigorosa severità delle prediche del curato d’Ars e le violente reazioni negative dei suoi parrocchiani.

Narra poi la tentazione di fuga che spinge il curato ad abbandonare il paese, la sua vergogna di fronte alla propria codardia e il suo ritorno ad Ars, al confessionale, che non lascerà più.

Infine, mentre viene nuovamente mostrata l’immagine della teca, il



Sul set di *Ars*

commento riporta le parole di un testimone al processo di canonizzazione. Jean Pierre Berthomé, *Jacques Demy et les racines du rêve*, L'Atalante, Nantes 1982

*On a picture of the feretory containing the remains of Jean-Marie Baptiste Vianney, an annotation recalls important moments in the life of the pastor of Ars as well as his sanctification. Pictures of the winter landscape surrounding Ars, the village streets, church and the parsonage, remind of the pastor's life, humbleness and love.*

*As a counterpoint to the image, the commentary dwells on the demanding severity of the pastor's sermons, and furthermore the parish's reactions to them, evidence of a hostile attitude.*

*Finally, the film is a narration of how the pastor is tempted to escape, how he is ashamed of his cowardice and how he returns to the confessional that he shouldn't ever leave again.*

*The picture of the feretory shown in the beginning is accompanied by testimonies given during the process of sanctification. Jean Pierre Berthomé, Jacques Demy et les racines du rêve, L'Atalante, Nantes 1982*

## LOS GOLFOS

Spagna, 1960 Regia: Carlos Saura

■ T. it.: *I monelli*. T. int.: *The Delinquents*. Scen.: Mario Camus, Carlos Saura, Daniel Sueiro. F.: Juan Julio Baena. M.: Pedro del Rey. Scgf.: Enrique Alarcón. Mus.: José Pagán, Antonio Ramírez Ángel. Int.: Manuel Zarzo (Julián), Luis Marín (Ramón), Óscar Cruz (Juan), Juanjo Losada (El Chato), Ramón Rubio (Paco), Rafael Vargas (Manolo), María Mayer (Visi), Antonio Jiménez Escribano (imprenditore). Prod.: Pere Portabella per Films 59 ■ DCP. D.: 84'. Bn. Versione spagnola con sottotitoli inglesi / *In Spanish with English subtitles* ■ Da: Filmoteca Española per concessione di Films59 ■ Restaurato in 4K nel 2024 da Filmoteca Española in collaborazione con Films59 presso il laboratorio Digital and Electronic Systems a partire dal negativo acetato 35mm, copie 35mm e altro materiale fotochimico integrativo. Restauro supervisionato da Javier Rellán e Patricia Uceda. Con il sostegno di ICAA/Ministerio de Cultura / *Restored in 4K in 2024 by Filmoteca Española in collaboration with Films59 at Digital and Electronic Systems laboratory from the 35mm*

acetate negative, 35mm prints and other intermediate photochemical materials. Restoration supervised by Javier Rellán and Patricia Uceda. Funding provided by ICAA/Ministerio de Cultura

Primo lungometraggio di Carlos Saura, *Los golfos* coniuga ispirazione romanzesca ed elementi neorealisti: riprese dal vero, interpreti per lo più non professionisti. Piccoli delinquenti aggrediscono e derubano facili prede e si adoperano per raccogliere i fondi necessari per il debutto di Juan, aspirante torero. Il cuore della bella Visi, musa della banda, oscilla tra Julián, il capo, la cui eleganza dissimula istinti omicidi, e il talentuoso Juan. Saura padroneggia il ritmo del film, indugina sulle rive del Manzanarre per una scena di picnic la cui spensieratezza richiama *Uomini di domenica*, prima di tornare a una rinnovata violenza. [...]

La censura preventiva, che espresse molte riserve, chiese invano che il finale fosse modificato e impose l'aggiunta di una scena che doveva attenuare l'«altruismo» dei delinquenti. Un comitato presieduto da Sáenz de Heredia, regista ufficiale del regime e autore di *Raza* (*Le due strade*, sceneggiatura del Caudillo), selezionò comunque il film perché rappresentasse la Spagna a Cannes. In seguito la censura tagliò il film di altri undici minuti e lo inserì in una categoria infamante che ne limitò drasticamente la distribuzione. Jean-Loup Bourget, "Positif", n. 632, ottobre 2013

Il complesso progetto di restauro del film, condotto presso il Centro di Conservazione e Restauro di Cineteca Española intitolato a Carlos Saura, aveva come obiettivo iniziale quello di recuperare la versione precedente alla censura e si è basato su un'analisi comparativa delle diverse versioni disponibili, al fine di individuare i frammenti rimossi dalla censura e le eventuali modifiche che lo stesso regista apportò alla pellicola, dovendo parzialmente rimontare il film. Il restauro curato da



Los golfos

Filmoteca Española si presenta quindi come la versione più fedele a quella presentata dal cineasta al Festival di Cannes e alla commissione di censura, prima di tutte le successive modifiche richieste per la distribuzione del film in Spagna. Il restauro è stato effettuato digitalizzando i negativi immagine e suono su pellicola da 35 mm. I frammenti mancanti nel negativo immagine, così come l'audio, sono stati ottenuti da due duplicati negativi combinati e un duplicato positivo combinato, tutti conservati presso l'istituto.

Patricia Ucida Gil  
e Javier Rellán Calero

*Carlos Saura's debut feature film, Los golfos combines a novelistic source with neorealist elements by filming in actual locations and featuring mostly non-professional actors. Small time delinquents attack and rob easy prey to raise the money needed to launch Juan, an apprentice bullfighter. The heart of the beautiful Visi, the muse of the gang, oscillates between Julián, the leader, whose elegance hides his killer instincts, and the talented Juan. Saura commands the film's pace,*

*lingering on the banks of the Manzanares for a picnic scene, reminiscent of People on Sunday's nonchalance, before erupting into renewed violence...*

*Very restrictive, the pre-release censors requested (in vain) that the ending be changed, and imposed an additional scene that was meant to moderate the thugs' "altruistic" nature. A committee chaired by Saenz de Heredia, the regime's official filmmaker and director of Raza (the screenplay for Caudillo), nevertheless selected the film to represent Spain at the Cannes Film Festival. Afterwards, the censors cut an additional 11 minutes from the work and placed it in an unfavourable category, which drastically limited its distribution in 1962. Jean-Loup Bourget, "Positif", no. 632, October 2013*

*The complexity of the film preservation project carried out at the Carlos Saura Centre of Conservation and Restoration of Film Collections of Filmoteca Española, whose initial objective was to recover the pre-censorship version, was based on a comparative analysis of the different versions available, with the*

*aim of locating the fragments removed by censorship orders, as well as the variations that the director himself made in the film, having to partly re-edit the film. The restoration carried out by Filmoteca Española is therefore presented as version that is the most faithful to the one that the filmmaker premiered at Cannes and presented to the Censorship Board, before all the subsequent modifications required for release in Spain. The restoration was carried out by digitising the image and sound negatives on 35mm film. The missing fragments in the image negative, as well as the audio, have been obtained from two combined duplicate negatives and one combined duplicate positive, all kept at the institution.*

Patricia Ucida Gil  
and Javier Rellán Calero

## PEEPING TOM

Regno Unito, 1960

Regia: Michael Powell

- T. it.: *L'occhio che uccide*. Sog., Scen.: Leo Marks. F.: Otto Heller. M.: Noreen Ackland. Scgf.: Arthur Lawson. Mus.: Brian Easdale. Int.: Carl Boehm (Mark Lewis), Moira Shearer (Vivian), Anna Massey (Helen Stephens), Maxine Audley (signora Stephens), Brenda Bruce (Dora), Esmond Knight (Arthur Baden), Martin Miller (dottor Rosan), Michael Goodliffe (Don Jarvis), Jack Watson (ispettore Gregg), Shirley Ann Field (Diane Ashley). Prod.: Michael Powell per Michael Powell (Theatre) Ltd ■ DCP. D.: 101'. Versione inglese / In English ■ Da: StudioCanal
- Restaurato in 4K nel 2023 da StudioCanal e The Film Foundation presso il laboratorio Cineric a partire dal negativo originale / Restored in 4K in 2023 by StudioCanal and The Film Foundation at Cineric laboratory from the original negative

Ho sempre pensato che *Peeping Tom* e *8½* di Fellini siano i due grandi film sulla filosofia e il pericolo del fare cinema.

Martin Scorsese

*Peeping Tom* faceva parte di una serie di film horror a basso costo finanziati dalla Anglo-Amalgamated sulla scia del successo ottenuto dalla Hammer con i suoi *Quatermass*, *Frankenstein* e *Dracula* usciti tra il 1957 e il 1960. Questi avevano già scatenato le proteste dei custodi della moralità pubblica che tendevano a collegarli alla minaccia dei fumetti horror americani e del rock and roll, lamentando la scomparsa della cultura popolare inglese tradizionale. [...]

Pare che Powell fosse sinceramente spiazzato dall'accoglienza riservata a *Peeping Tom*. Probabilmente pensava che l'umorismo del film e la scelta di evitare eccessi pruriginosi potessero distrarre il pubblico dalla premessa profondamente scioccante o addirittura giustificarla. I molti riferimenti e la vena umoristica del film passarono però inosservati nella tempesta di indignazione che esso scatenò, con accuse di atteggiamenti "malsani", "morbose" e "perversi" che accomunarono tutte le recensioni (nelle sezioni "Arte e spettacolo", ovviamente; i commenti della stampa specializzata furono quasi uniformemente favorevoli).

Gran parte delle reazioni scandalizzate va indubbiamente attribuita alla disturbante verosimiglianza del film. A differenza dei suoi immediati predecessori nel ciclo della Anglo-Amalgamated, *Horrors of the Black Museum* e *Circus of Horrors*, *Peeping Tom* è ambientato in luoghi riconoscibili della Londra contemporanea. Il giornalista che paga Mark perché realizzi "foto artistiche" destinate a clienti rispettabili come Miles Malleon è il volto accettabile di una vasta e inconfessabile industria che soddisfa la 'scopofilia', perversione della nostra società. In modo analogo Powell infranse le regole non scritte quando scelse l'affascinante e mite Carl Boehm (figlio del celebre direttore d'orchestra Karl Boehm) per il ruolo di Mark, il timido psicopatico che alterna il lavoro di assistente operatore in uno studio cinematografico alla perversa passio-



Peeping Tom

ne extracurricolare che consiste nel filmare la mortale paura delle sue vittime. Il legame tra 'cinema normale', spietatamente beffeggiato nelle scene in cui Mark lavora a un thriller di routine, *The Walls Are Closing In*, e il suo 'cinema segreto' diventa sin troppo evidente: davanti allo schermo siamo tutti voyeur.

Ian Christie, *Michael Powell & Emeric Pressburger: Arrows of Desire*, Festival Internacional de Cine de San Sebastián/Filmoteca Española, San Sebastián-Madrid 2002

*I always felt that Peeping Tom and Fellini's 8½ are the two great films that deal with the philosophy and the danger of filmmaking.*

Martin Scorsese

*Peeping Tom was one of a series of low-budget "horror films" financed by Anglo-Amalgamated in the wake of Hammer's success with their Quatermass, Frankenstein and Dracula titles between 1957 and 1960. These had already provoked an outcry from the*

*guardians of public morality, who were inclined to link them with the menace of American horror comics and rock'n'roll, in a lament for the passing of traditional English popular culture...*

*Powell seems genuinely to have been taken aback by the reception of Peeping Tom, believing perhaps that its humour and avoidance of overt titillation would either distract from or sanction its profoundly shocking premise. The film's myriad pointed jokes and references, however, went unremarked in the storm of outrage that it unleashed with allegations of "sickness", "morbidly" and "perversion" running through all the reviews (arts and entertainment reviews, that is; the trade press comment was almost uniformly favourable)...*

*Much of the scandalised reaction can no doubt be attributed to the film's disturbing authenticity. Unlike its immediate forerunners in the Anglo-Amalgamated cycle, Horrors of the Black Museum and Circus of Horrors, Peeping Tom is rooted in recognisable, contemporary London locations. The newsagent who employs Mark to photograph his*



Tirez sur le pianiste

*“art studies”, for the benefit of respectable customers such as the man played by Miles Malleon, is the acceptable face of a vast unacknowledged industry catering to the “scophililia” that is a condition of our society. Similarly, Powell, broke the unspoken rules when he cast the charming mild-mannered Carl Boehm (son of the famous German conductor Karl Boehm) as Mark, the shy psychopath who combines his job as a film studio focus-puller with a perverse extracurricular passion to film the mortal fear of his chosen victims. The connection between “normal cinema”, satirised mercilessly in the scenes where Mark is working on a routine thriller, The Walls Are Closing In, and his “secret cinema” become all too apparent: before the screen we are all voyeurs.*

*Ian Christie, Michael Powell & Emeric Pressburger: Arrows of Desire, Festival Internacional de Cine de San Sebastián/Filmoteca Española, San Sebastián-Madrid 2002*

## TIREZ SUR LE PIANISTE

Francia, 1960 Regia: François Truffaut

■ T. it.: *Tirate sul pianista*. T. int.: *Shoot the Piano Player*. Sog.: dal romanzo *Down There* (1956) di David Goodis. Scen.: François Truffaut, Marcel Moussy. F.: Raoul Coutard. M.: Cécile Decugis, Claudine Bouché. Scgf.: Jacques Mély. Mus.: Georges Delerue. Int.: Charles Aznavour (Charlie Koller/Edouard Saroyan), Marie Dubois (Lena), Nicole Berger (Teresa), Michèle Mercier (Clarisse), Albert Rémy (Chico Saroyan), Catherine Lutz (Mamy), Serge Davri (Plyne), Richard Kanayan (Fido Saroyan), Claude Mansard (Momo), Daniel Boulanger (Ernest). Prod.: Pierre Braunberger per Les Films de la Pléiade ■ DCP. D.: 80'. Versione francese / In French ■ Da: Mk2 ■ Restaurato in 4K nel 2024 da Mk2 presso il laboratorio Éclair Classics, a partire dal negativo originale e dal suono magnetico. Restauro e grading supervisionati da Guillaume Schiffman / Restored in 4K in 2024 by Mk2 at Éclair Classics laboratory from the original negative and sound magnetic. Restoration and grading supervised by Guillaume Schiffman

Questa volta volevo piacere ai veri ‘patiti’ del cinema e a loro soltanto, a costo di sconcertare gran parte di coloro ai quali era piaciuto *I 400 colpi*. Alla fine *Le Pianiste* forse sconcerta tutti, ma tanto peggio!

François Truffaut, *Tutte le interviste a François Truffaut*, a cura di Anne Gillain, Gremese, Roma 1990

Uscendo da una seconda visione di *Tirez sur le pianiste*, e ancora letteralmente incantato da tanta grazia, mi sembrò subito evidente che il film dimostrava in modo eclatante la preminenza del soggetto sull'intrigo. Non potevo senza dubbio riassumere la storia in una frase, ma era chiaro che François Truffaut aveva filmato la timidezza come non era ancora stato fatto.

L'umiltà di Truffaut lo porta ad assumere lo stesso procedere dell'arte classica secondo Gide, piuttosto al di qua che al di là, cercando di farsi banale per esserlo meno, e trovando in una costrizione esterna la più grande libertà. *Tirez sur le pianiste* è il film più pieno di fascino che io abbia visto da anni. Ma questo vale a dire che è impossibile individuarne le ragioni? La libertà del racconto, naturalmente. Il che è un paradosso per una storia la cui trama è poliziesca. [...] In *Tirez sur le pianiste*, senza sparire, mi sembra che la progressione del racconto passi in secondo piano a profitto dei personaggi e dei loro rapporti. La trasformazione in macchiette, in veri burattini, dei killer, di quelli che fanno del male ai deliziosi eroi, non è un indizio da poco. [...]

La qualità dell'interpretazione, certo. Le deviazioni, gli slanci, le ricadute della timidezza, hanno ormai il volto di Aznavour. Credo che il segreto di Truffaut sia che non solamente ha amato i suoi personaggi, ma ha anche amato gli attori che li incarnano. [...]

Infine lo charme e la gentilezza. Credo che siano le qualità dell'autore. Il che è piuttosto strano se si pensa alla reputazione che Truffaut si è ritagliata nella corporazione del cinema, e al

numero delle vetrine rotte. Strano ma non assurdo, perché non è sorprendente che un amore timido ed esigente per il cinema sia stato scambiato per cattiveria e aggressività. Il cinema, stranamente, ha una forte moralità: vi si vede in un modo accecante chi è l'autore, il che vale in tutti i sensi. Diciamo che l'anima si vede. Pierre Kast, "Cahiers du Cinéma", n. 115, gennaio 1961

*This time round, I wanted to appeal to film buffs and to them alone, even if that meant fazing many of those who loved Les 400 coups. In the end, Le Pianiste may faze everyone, but too bad. François Truffaut, Le cinéma selon François Truffaut, collected writings edited by Anne Gillain, Flammarion, 1990*

*Coming out of my second viewing of Tirez sur le pianiste, and still literally bewitched by its charm, it suddenly dawned on me that the film demonstrates brilliantly the pre-eminence of subject matter over plot development. I doubt I could summarise the story, but it was clear that François Truffaut had captured timidity on film as no one had done before.*

*Truffaut's humility concerning the structure of his second film follows the same reasoning as in classical art according to Gide: more lies under the surface than beyond it. Seeking out the mundane first and foremost precisely as less, and finding maximum freedom within external constraint. Tirez sur le pianiste is the most thoroughly captivating film I have seen for many years. Does that mean that it's impossible to guess the reason why? The freedom of the storytelling, clearly. Something of a paradox in a police story... In Tirez sur le pianiste, I feel that the plot progression – though still apparent – takes second place to the development of the characters and their relationships. The transformation of those – enemies, killers – who inflict tragedy on our delectable heroes into truly grotesque, clownish figures is not merely incidental... The quality of the acting,*

*of course. The digressions, false starts and repercussions of timidity will henceforth bear the hallmark of Aznavour.*

*I find it remarkable to see such synchronicity between the agent and his intention, such intelligence in the character being portrayed, combined with the more solid instinct of the actor...*

*Finally, charm and kindness. I believe these are the qualities of the director. Which is odd given the long-standing reputation that Truffaut carved out for himself in the film business, and the smashed windows along the way. Odd, but not absurd, because it's no surprise that a reticent yet rigorous love of cinema should be mistaken for malice and beligerence. Strangely enough, cinema has a robust moral code; it is blindingly obvious who the author is, whichever way you look at it. This is how it seems to me. Pierre Kast, "Cahiers du Cinéma", no. 115, January 1961*

## FLUIDE ET MOBILITÉ D'UN LARSEN

Francia, 1962 Regia: Thierry Vincens

■ DCP. D.: 11'. Col. ■ Da: Light Cone  
■ Restaurato nel 2023 da The French Connection con la supervisione di Thierry Vincens presso il laboratorio Éclair Classics-L'Image Retrouvée a partire dal negativo originale 16mm / Restored in 2023 by The French Connection under the supervision of Thierry Vincens at Éclair Classics-L'Image Retrouvée laboratory from the original 16mm negative

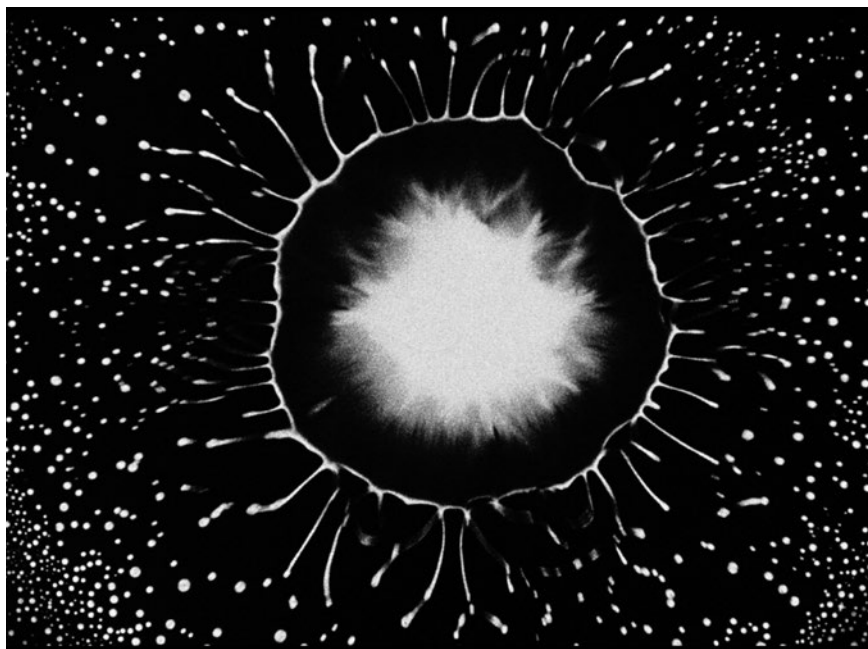
Inspirato al *Libro tibetano dei morti*, *Fluide et mobilité d'un larsen* fa parte del balletto di Maurice Béjart e Pierre Henry *Le Voyage*, presentato per la prima volta all'Opera di Colonia il 15 aprile 1962. La musica e il film raccontano quel momento, appena dopo la morte, in cui appare la Chiara Luce, che, secondo il *Libro tibetano dei morti*, se riconosciuta libera l'Essere dal ciclo delle reincarnazioni. Smarrito, l'Essere

tenta di raggiungerla. I suoi salti però si fanno via via più deboli. Appaiono nuvole nere che lo accecano e che lentamente lo precipitano nell'oscurità. *Fluide et mobilité d'un larsen* è il primo film di Thierry Vincens, che con esso inizia a studiare i fenomeni della tensione superficiale e della miscelazione dei fluidi. Questi studi assumeranno un ruolo centrale nella sua opera e condurranno a diversi altri film, tra cui *Giraglia*, realizzato nel 1968 con musiche tratte dai "Jerks" composti da Pierre Henry e Michel Colombier per il balletto di Maurice Béjart *Messe pour le temps présent*. *Fluide et mobilité d'un larsen* fu proiettato per la prima volta come opera a sé stante al festival di musica elettronica di Parigi nel 1963.

Quello stesso anno, Maurice Fleuret scrisse: "Le proiezioni cinematografiche di Thierry Vincens sono più di un esempio sontuoso di cinema astratto, più di un'illustrazione visiva di un mondo interiore i cui echi ci vengono trasmessi dalla musica; insieme all'universo sonoro determinano una vera sintesi lirica la cui forza persuasiva è unica nella storia dell'arte moderna".

César Barre

*Inspired by the Tibetan Book of the Dead, Fluide et mobilité d'un larsen is part of the ballet by Maurice Béjart and Pierre Henry, Le Voyage, which premiered at the Cologne Opera House on 15 April 1962. The music and film take place just after the death, at the moment when the Clear Light appears. According to the Tibetan Book of the Dead, if this light is recognised, it frees the Being from the cycle of reincarnations. Disoriented, the Being strives to reach it. Leaps. Leaps that weaken. Black clouds appear, blind him, and slowly plunge him into darkness. Fluide et mobilité d'un larsen is the first film by Thierry Vincens, with which he begins his research on the phenomena of surface tension and fluid mixing. This study will be central to his work and will lead to several other films, including Giraglia, made in 1968, set to "Jerks" by Pierre Henry and Michel*



Fluide et mobilité d'un larsen

*Colombier from Maurice Béjart's ballet Messe pour le temps présent. Fluide et mobilité d'un larsen premiered at the Paris electronic music festival in 1963.*

*The same year, Maurice Fleuret wrote: "The film projections of Thierry Vincens are more than a sumptuous example of abstract cinema, more than a visual illustration of an inner world whose echo is conveyed to us by music; they truly determine, along with the sonic universe, a lyrical synthesis whose persuasive power is unique in the history of modern art."*

César Barre

## LA VISITA

Italia, 1963 Regia: Antonio Pietrangeli

■ Sog.: Giuseppe De Santis, Ruggero Maccari, Ettore Scola. Scen.: Antonio Pietrangeli, Ruggero Maccari, Ettore Scola. F.: Armando Nannuzzi. M.: Eraldo Judiconi [Eraldo Da Roma]. Scgf.: Luigi Scaccianoce. Mus.: Armando Trovajoli. Int.: Sandra Milo (Pina), François Périer (Adolfo Di Palma), Mario Adorf (Adolfo,

detto 'Cucaracha'), Gastone Moschin (Renato Busso), Didi Perego (Nella), Angela Minervini (Chiaretta), Paola Dal Bon (Angelina). Prod.: Moris Ergas per Zebra Film, Aera Films ■ DCP. D.: 112'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / In Italian with English subtitles ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Minerva Pictures ■ Restaurato in 4K nel 2024 da CSC - Cineteca Nazionale presso il laboratorio CSC Digital Lab a partire dai negativi camera originali e colonna sonora messi a disposizione da Minerva Pictures / Restored in 4K in 2024 by CSC - Cineteca Nazionale at CSC Digital Lab laboratory, from the camera and sound negatives provided by Minerva Pictures

Si dice che il cinema italiano dei primi anni Sessanta si popolò di protagoniste femminili perché gli eroi maschi, quelli che Goffredo Fofi chiamava "i moschettieri della commedia", Sordi Tognazzi Gassman Mastroianni, s'erano fatti troppo esosi, e le loro pretese risultavano irricevibili a molte produzioni. Se anche Pietrangeli si trovò coinvolto nella benefica congiuntura è difficile dire, ma certo molti suoi film

sono storie di donne, annunciate fin dai titoli (*Nata di marzo, La parmigiana, Io la conoscevo bene, Adua e le compagne*).

*La visita* è un giorno nella vita della signorina Pina, un giorno speciale che si spegnerà in un ricordo qualunque. Da Roma alla profonda pianura padana arriva un uomo, conosciuto attraverso una rubrica di annunci; e costui si rivela col passare delle ore piuttosto vile, ipocrita, attratto dal denaro e dal vino, un uomo senza qualità né attenuanti che non siano la sua stessa logora solitudine, la sua disabitudine a veri rapporti umani. Il film, splendidamente immerso nel grigiore sovraccarico della provincia, risuona dei luoghi comuni d'epoca, la pioggia dà fastidio ma fa bene alla campagna, ma lei sua figlia la farebbe sposare a un negro?, anche tu hai il tuo diritto a farti una famiglia, e nessuno di questi muove il sorriso, restano lì sospesi in un disagio congelato. Pina resiste, dignitosa e attenta a non scivolare sul crinale tra l'orto e le galline, eredità contadina, e la linda casetta che le hanno lasciato i suoi, dove ogni oggetto testimonia la tenacia dell'ambizione piccolo borghese. Quel che in poche, struggenti immagini Pietrangeli ci dice è che se Pina resiste è perché, pur perduta, lei ha una sua memoria di felicità, l'amore pieno di affetto e passione carnale con un camionista sposato.

Nel 1962 era uscito *La ragazza Carla*, poemetto sperimentale di Elio Pagliarani, dove a un certo punto si legge d'una donna "che ha già trent'anni e disperati sorrisini". Forse nulla potrebbe raccontare meglio Pina e la sua interprete, Sandra Milo, che con la bocca a cuore e quel didietro (posticcio) rigonfio fino alla dismorfia offre la sua prova più completamente padroneggiata e nitida, la più bella della sua carriera d'attrice.

Paola Cristalli

*It is commonly said that the Italian cinema of the early 1960s began to feature more female leads because the male*



La visita

## LES PARAPLUIES DE CHERBOURG

Francia-Germania Ovest, 1964

Regia: Jacques Demy

■ T. int.: *The Umbrellas of Cherbourg*.  
 Scen.: Jacques Demy. F.: Jean Rabier. M.: Anne-Marie Cotret. Scgf.: Bernard Evein.  
 Mus.: Michel Legrand. Int.: Catherine Deneuve (Geneviève Emery), Nino Castelnuovo (Guy Foucher), Anne Vernon (signora Emery), Marc Michel (Roland Cassard), Ellen Farner (Madeleine), Mireille Perrey (zia Élise). Prod.: Mag Bodard per Parc Film, Madeleine Films, Beta Film ■ DCP. D.: 91'. Col. Versione francese con sottotitoli inglesi / In French with English subtitles ■ Da: Mk2 per concessione di Ciné-Tamaris ■ Restaurato in 4K nel 2024 da Ciné-Tamaris presso i laboratori Éclair Classics e L.E. Diapason, a partire dal negativo immagine originale scansionato sotto liquido e da un mix stereo a tre tracce di musica e voci. Restauro supervisionato da Mathieu Remy e Rosalie Varda-Demy / Restored in 4K in 2024 by Ciné-Tamaris at Éclair Classics and L.E. Diapason laboratories, from the wet scan of the original camera negative and the three-track stereo mix of music and voices. Restoration supervised by Mathieu Remy and Rosalie Varda-Demy

heroes, “the musketeers of comedy” in Goffredo Fofi’s words – Sordi, Tognazzi, Gassman, Mastroianni – had become too costly, and their demands were often unaffordable. Whether Antonio Pietrangeli also found himself involved in this (blessed) conjuncture is difficult to say, but certainly many of his films are stories about women, announced as such right from the titles (Nata di marzo, The Girl from Parma, I Knew Her Well, Adua and Her Friends).

La visita is a day in the life of Pina, a special day that will dissolve into another unfocused memory. From Rome to her village in the northern plains comes a man, met through a personal ad; and as the hours pass, this man reveals himself to be rather vile, hypocritical, too interested in money and wine; a man with neither qualities nor excuses other than his own worn-out loneliness, his lifelong lack of true human relationships. The film, immersed in the thick greyness of the provincial mood, resonates with the mediocre commonplaces of its time and place – the rain is annoying but good for the countryside; would you marry your daughter to a black man?; you too have

the right to start a family of your own – and none of these ever elicits a smile, they just keep us trapped in a frozen discomfort. Pina endures, dignified and careful not to slip down the edge between the vegetable garden and chickens, her peasant legacy, and the neat little house left to her by her parents, where every object testifies to the tenacity of petite bourgeois ambitions. What Pietrangeli tells us in a few shining flashback images is that if Pina endures, it is because, though lost, she keeps her own memory of happiness, a love affair full of affection and carnal passion with a married truck driver.

In 1962 Elio Pagliarani had published La ragazza Carla, an experimental poetic work featuring a woman “already 30 years old and all desperate little smiles”. Nothing could better describe Pina and the actress who gives her the source of life, Sandra Milo, who with her heart-shaped mouth and that (fake) backside swollen to the point of dysmorphia, offers a most completely mastered and clear performance, the most beautiful of her acting career.

Paola Cristalli

Jacques Demy realizza in *Les Parapluies de Cherbourg*, più che in ogni suo altro film precedente, il vecchio sogno della creazione totale, demiurgica, cui tendeva nei suoi progetti d’animazione e al quale non ha mai rinunciato. La straordinaria innovazione non risiede nel soggetto [...] ma nel trattamento formale del soggetto, interamente all’insegna dello sfasamento.

Sfasare, per Demy, è innanzitutto scegliere di rendere interamente cantato un dialogo decisamente quotidiano. Di farne non un’opera, né una commedia musicale con canzoni (non si tratterebbe più di sfasamento ma di semplice ricorso a un altro tipo di codici, ben consolidati), bensì di inventare un’altra forma di espressione





Les Parapluies de Cherbourg

vocale, strettamente associata alla musica ma refrattaria a essere assimilata a qualsiasi modello noto. [...]

Sfasare è anche giocare al gioco della regia classica e sovvertirlo sottilmente, trasformare i movimenti di macchina in coreografie discrete, rivendicare la macchina da presa come personaggio e allo stesso tempo farne dimenticare la presenza. Sfasare è realizzare il vecchio sogno degli universi paralleli caro alla fantascienza, inventare un mondo che il viaggiatore crede di riconoscere ma che, attraverso mille dettagli, rivela una natura diversa da quello, familiare, che pensava di ritrovare.

Demy sogna dunque un cinema totale, un cinema dalle armonie raffinate in cui regia, musica, colori, attori, dialoghi e scenografie sono tutti ugualmente coinvolti nella produzione di senso, senza che nessuno di questi elementi venga mai privilegiato,

per elaborare un universo puramente cinematografico che non potrebbe esistere altrove come tale. Questo cinema richiede più di ogni altro il controllo assoluto di un creatore unico. Richiede più di ogni altro collaboratori e interpreti eccezionali, capaci di fidarsi ciecamente del capitano di una nave che si addentra nell'ignoto e di intuire ciò che egli si aspetta e che non può mostrar loro, perché nessuno l'ha ancora realizzato.

Jean-Pierre Berthomé, *Les Parapluies de Cherbourg*, Nathan, Parigi 1995

*In Les Parapluies de Cherbourg, more than in any of his earlier films, Jacques Demy fulfils that age-old dream of total, unmitigated creation that he was striving towards in his animation projects, and which he never renounced. The astounding innovation lies not in the subject itself... but in the formal ap-*

*proach to it, entirely based on notions of displacement.*

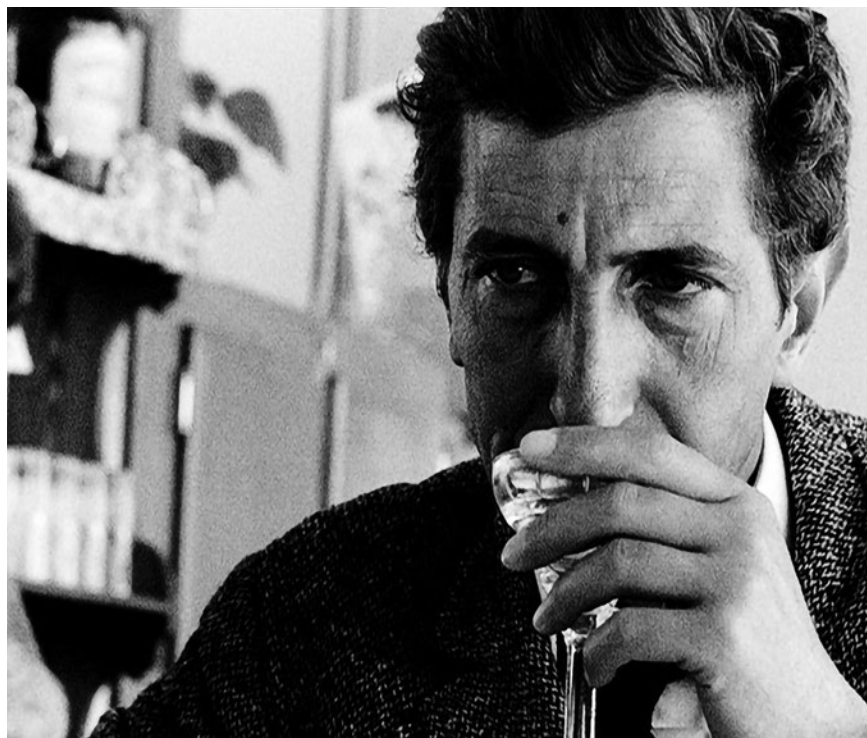
*For Demy, displacement means, for starters, choosing to have his characters use resolutely everyday dialogue entirely in song. Not to transform the film into an opera or a musical comedy with show tunes (in which case there would no longer be any discrepancy, simply recourse to another type of well-established code), but to invent a novel form of vocal expression, intimately connected to the music, which nevertheless refuses to be assimilated into any other recognised model...*

*Displacement also means playing the game of classical mise-en-scène and subtly distorting it, transforming camera movements into understated choreographic sequences, giving the camera the status of a character, and at the same time making the audience forget its presence. Displacement means realising the*

old dream of parallel universes so dear to science fiction; inventing a world the traveller believes he recognises and yet, thanks to countless details, revealing it as different in nature from the familiar one he thought to have rediscovered.

Demy thus dreams of an all-encompassing cinema; a cinema of refined harmonies, whose direction, music, colours, actors, dialogue and sets all play an equal part in the production of meaning, without any of the elements ever taking precedence over the other, creating a purely cinematographic universe that could not exist anywhere else. More than any other, this cinema requires the complete control of a single creator. More than any other, it requires exceptional collaborators and actors, capable of blindly trusting the captain of a ship that is venturing into the unknown and guessing what he expects of them without being able to show them, because as yet no one has ever achieved it.

Jean-Pierre Berthomé, *Les Parapluies de Cherbourg*, Nathan, Paris 1995



Nuit noire, Calcutta

## NUIT NOIRE, CALCUTTA

Francia, 1964 Regia: Marin Karmitz

■ Scen.: Marguerite Duras. F.: Willy Kurant. M.: Jean-Claude Lútbchansky. Mus.: Luc Perini. Int.: Maurice Garrel (lo scrittore), Natasha Parry (la ragazza), Nicole Hiss (l'amica) ■ DCP. D.: 26'. Bn. Versione francese / In French ■ Da: Mk2 ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Mk2 presso il laboratorio Éclair Classics a partire da un interpositivo 35mm. Restauro supervisionato da Marin Karmitz / Restored in 4K in 2023 by Mk2 at Éclair Classics laboratory from a 35mm interpositive. Restoration supervised by Marin Karmitz

Originariamente commissionato da un laboratorio farmaceutico, *Nuit noire, Calcutta* viene dirottato da Marin Karmitz e assume la forma di un intenso girovagare notturno con sceneggiatura di Marguerite Duras. Ben presto, infatti, Karmitz abbandona il progetto

didascalico per abbracciare una narrazione molto più libera. Il film, che avrebbe dovuto promuovere un farmaco contro l'alcolismo, diventa un miraggio in bianco e nero interpretato da Maurice Garrel nei panni di uno scrittore alcolista, viceconsole a Calcutta, ridotto all'impotenza creativa.

Chi meglio di Duras poteva descrivere gli effetti devastanti dell'alcol sul processo della scrittura? Il suo stile solenne e la sua lingua bruciante accompagnano il naufragio dello scrittore maledetto di fronte alla pagina bianca. Più che un film 'meta', il cortometraggio raffigura con precisione ed eleganza la sofferenza dell'autore, che già non è più. Cannelle Anglade, "Troicouleurs", 4 marzo 2022

Inizialmente era un incarico commissionato da un laboratorio farmaceutico per promuovere un farmaco che avrebbe dovuto curare l'alcolismo. Dopo un tentativo di documentario, che ho abbandonato, ho pensato a

Marguerite Duras, che sapevo avere molta familiarità con l'alcolismo. Dato che usciva da una cura di disintossicazione aveva voglia di parlarne e ha elaborato una prima stesura di *Nuit noire, Calcutta*.

Marin Karmitz

*Nuit noire, Calcutta, a film commissioned by the pharmaceutical industry and hijacked by Marin Karmitz, unfolds as an intense, nocturnal meandering, with a screenplay by Marguerite Duras. Marin Karmitz rapidly abandons the informative intent of the project, adopting a much freer narrative. Although the film's purpose is to promote a drug claiming to cure alcoholism, it transforms into a black-and-white mirage, starring Maurice Garrel as a drunken writer, a vice-consul in Calcutta, who is rendered creatively impotent.*

*Who better than Duras to describe the devastating effects of inebriation on the writing process? Her solemn style and haunting language accompany the ship-*



Szegénylegények

wreck of the cursed writer staring at a blank page. Beyond a mere meta movie, the short film accurately and elegantly depicts the anguish of the author, who is already no more.

Cannelle Anglade, "Troicouleurs",  
4 March 2022

Initially, it was a project commissioned by a pharmaceutical laboratory, which was launching a drug purported to cure alcoholism. After an attempt at a documentary, which I abandoned, I thought of Marguerite Duras, knowing she had been plagued by alcohol-related problems. As she had recently come out of rehab, she wanted to express it, and penned a first version of *Nuit noire*, Calcutta.

Marin Karmitz

## SZEGÉNYLEGÉNYEK

Ungheria, 1966 Regia: Miklós Jancsó

■ T. it.: *I disperati di Sandór*. T. int.: *The Round-Up*. Scen.: Gyula Hernádi. F.: Tamás Somló. M.: Zoltán Farkas. Scgf.: Tamás Banovich. Int.: János Görbe (János Gajdar), Zoltán Latinovits (Imre Veszélka), Tibor Molnár (Kabai), Gábor Agárdy (Torma), András Kozák (Kabai figlio), Béla Barsi (Foglár), József Madaras (Magyardolmányos), János Koltai (Béla Varjú). Prod.: Mafilm IV. Játékfilmstúdió  
■ DCP. D.: 87'. Bn. Versione ungherese con sottotitoli inglesi / In Hungarian with English subtitles ■ Da: Nemzeti Filmintézet Magyarország ■ Restaurato in 4K nel 2020 da Nemzeti Filmintézet Magyarország a partire dal negativo immagine originale

e da una copia positiva 35mm. Grading supervisionato da János Kende / Restored in 4K in 2020 by Nemzeti Filmintézet Magyarország from the original image negative and a 35mm positive print. Grading supervised by János Kende

Anni intorno al 1860: il governo austro-ungarico si appresta a sterminare quel che resta dei ribelli di Kossuth, i combattenti della libertà, gli uomini di Sandór. È il punto di partenza di un gioco crudele tra gatto e topo, una lezione sulla soppressione dell'identità (e il finale del film una delle più agghiaccianti rappresentazioni della storia che si compie). [...]

Passato o presente. È questo il cuore del cinema ungherese degli anni

Sessanta. Gli eventi di *Szegénylegények* hanno luogo nel decennio che si apre con il 1860, ma, nelle parole di Jancsó, “tutti sapevano che si stava parlando degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento” – semplicemente, per rispondere a un’interrogazione proveniente da Mosca o da Berlino Est era più facile obiettare che si trattava “di un film storico, non riferito ai nostri tempi”. [...]

La corrispondenza tra passato e presente, d’altra parte, poggia su solide basi: prima di tutte la *puszta* che si estende immensa, fuori dal tempo, fino all’eternità. *Szegénylegények* fu la prima manifestazione di un ‘metodo’ destinato a diventare leggenda del cinema moderno. Ancora nelle parole di Jancsó: “Girare scene di dodici minuti con una cinepresa a 35mm significava mettere insieme una complessa struttura di binari; si cominciava la scena la mattina presto e si finiva che faceva buio”. Un lavoro da virtuosi: “Il nostro metodo implicava un certo grado di follia, e la sua riuscita dipendeva dal fatto che tutti, attori e tecnici, fossimo amici – diversamente non sarebbe stato possibile” (un bel paradosso, dunque: *camaraderie* dietro le macchine da presa, e davanti la storia, *homo homini lupus*).

Il metodo significava un rinnovamento del montaggio, trasferito all’interno del piano sequenza – quello che Marcel Martin ha definito ‘montaggio virtuale’. In questo magnifico Scope in bianco e nero, è la storia nuda e brutale che abbiamo davanti, e l’uomo intrappolato nella storia. [...]

Se chiediamo al cinema di dispiegare davanti ai nostri occhi visioni della storia, i kolossal storici alla *Quo vadis?* sono la risposta ‘leggera’, mentre *Szegénylegények* rappresenta probabilmente la risposta più profonda e coinvolgente alla nostra domanda: un momento alto nell’arte di Miklós Jancsó e nel cinema moderno, dove forma, metodo e oggetto diventano una cosa sola.

Peter von Bagh

*The 1860s: the government of the Austro-Hungarian empire is about to finish off the last remnants of Kossuth’s rebellion, the freedom fighters, the men of Sándor. This is the point of departure for a cruel cat-and-mouse game and a lesson about crushing identities (the ending is one of the most chilling moments of history fulfilled)...*

*Then or now. We are at the core of the speciality of Hungarian film of the 1960s. While the events of Szegénylegények take place in the historical period of 1860s, according to Jancsó, “everybody in the audience knew that the real story was about the 1950s and 1960s”; it was simply convenient to point out to any interrogator from Moscow or East Berlin that it was “a historical film, not about our time”...*

*There are good grounds for the sameness: the puszta that stretches almost into eternity is timeless. Szegénylegények was the first instance of a “method” that would become the legend of modern cinema. In the words of the director: “Nowadays even a child can film a long scene. Not then. We shot 12-minute scenes with a 35mm camera, we needed a complicated set of tracks; we started shooting early in the morning and shot until the day was darkening.” It was virtuosic: “Our method meant some kind of madness, and depended on all of us, technicians and actors alike, being friends – otherwise what we did wouldn’t have been possible.” (This is a nice paradox: camaraderie behind cameras, homo homini lupus – history – in front of them).*

*It meant the renewal of montage, which was now performed within the single-shot sequence – an act Marcel Martin has called “virtual montage”. The magnificent black-and-white Scope image shows us plain history, and man trapped by history: film as a prison space...*

*If a cinema spectator wants to watch history as film can reveal it, Quo vadis? (et al) is the light answer while Szegénylegények is probably the most engrossing: a key moment in the art of*

*Miklós Jancsó, and especially in modern cinema, when form, method and theme are totally one.*

Peter von Bagh

## TOKYO NAGAREMONO

Giappone, 1966 Regia: Seijun Suzuki

■ T. it.: *Deriva a Tokyo*. T. int.: *Tokyo Drifter*. Sog., Scen.: Kohan Kawachi. F.: Shigeyoshi Mine. M.: Chikaya [Shinya] Inoue. Scgf.: Takeo Kimura. Mus.: Hajime Kaburagi. Int.: Tetsuya Watari (Tetsuya Hondo), Chieko Matsubara (Chiharu), Hideaki Nitani (Kenji Aizawa), Tamio Kawaji (Tatsuzo, la vipera), Ryūji Kita (Kurata), Eiji Go (Tanaka), Isao Tamagawa (Umetani), Eimei Esumi (Otsuka), Tomoko Hamakawa (Mutsuko), Takeshi Yoshida (Keiichi). Prod.: Tetsuro Nakagawa per Nikkatsu Corporation ■ DCP. D.: 83’. Col. Versione giapponese con sottotitoli inglesi / In Japanese with English subtitles ■ Da: Nikkatsu Corporation ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Nikkatsu presso il laboratorio Imagica Entertainment Media Services a partire dal negativo originale 35mm / Restored in 4K in 2023 by Nikkatsu at Imagica Entertainment Media Services laboratory from the 35mm original negative

Per apprezzare al massimo il thriller dell’assurdo di Seijun Suzuki, sicuramente uno dei più brillanti film di genere mai realizzati, occorre davvero tenere conto del contesto. Suzuki firmò un contratto con la Nikkatsu nel 1954, e tra il 1958 e il suo licenziamento in tronco nel 1967 diresse quaranta film per la major in declino; erano tutti incarichi che gli erano stati assegnati, pensati per lo più per essere distribuiti come pellicole di serie B in doppi spettacoli. Suzuki continuò a lavorare a questo filone con crescente noia e insoddisfazione fino al 1963, quando l’incontro con spiriti affini come lo scenografo Takeo Kimura e i direttori della fotografia Kazue Nagatsuka e Shigeyoshi Mine lo portò a



Tokyo nagaremono

intraprendere una strada autonoma. [...] Di conseguenza, i suoi ultimi tredici film per la Nikkatsu rappresentano un corpus di opere unico nel cinema giapponese, fenomenale sotto ogni punto di vista. [...]

Sono per circa la metà thriller *yakuza*, e *Tokyo nagaremono* è il penultimo. A differenza del successivo *La farfalla sul mirino*, rispetta più o meno le convenzioni del genere: l'eroe inesperto, la sua situazione difficile, la ballata malinconica che scorre sui titoli di testa e di coda e la sopravvivenza segnata dalle cicatrici di una serie di tradimenti sono tutti elementi tipici del genere, così come la storia di fondo che racconta la transizione dalla guerra tra bande al grande business apparentemente rispettabile. Senza parodiare o sovvertire questo materiale, Suzuki gli conferisce una costante sfumatura di assurdità esasperando fino all'iperbole gran parte dell'iconografia e molti dei motivi ricorrenti. [...]

*Tokyo nagaremono* antologizza una serie di strabilianti trovate visive che Suzuki e i suoi collaboratori avevano introdotto in film precedenti, ma qui la loro profusione innalza il film a un

livello di lirismo che rasenta il delirio. [...] Questo grado di plateale ed estetico artificio è in perfetta sintonia con il modo in cui Suzuki elimina senza pietà dalla trama le scene di raccordo convenzionali, facendo avanzare il film da una scena eclatante all'altra. [...]

Ciò che infine rende così notevole il film di Suzuki è il modo in cui raggiunge questo livello di astrazione, espressionismo cromatico e disorientamento spaziale e narrativo senza perdere il contatto con la propria identità di thriller di serie B. È come se Powell e Pressburger e Jean-Luc Godard avessero collaborato a un film di Joseph H. Lewis. È sorprendente che un oscuro film di genere realizzato quasi trent'anni fa in Giappone possieda ancora tanta freschezza e vitalità, e che continui a irradiare un senso così forte delle potenzialità latenti del cinema. Tony Rayns, "Sight and Sound", n. 4, aprile 1994

*Seijun Suzuki's absurdist thriller, certainly one of the most brilliant genre movies ever made, really needs to be seen in context to be enjoyed to the max. Suzuki was contracted to Nikkat-*

*su in 1954, and he directed 40 movies for the faltering major between 1958 and his peremptory dismissal in 1967; all of them were assignments, and most were intended for release as B-features in double bills. Suzuki ploughed this furrow with mounting boredom and dissatisfaction until 1963, when his encounters with kindred spirits such as the production designer Takeo Kimura and the cinematographers Kazue Nagatsuka and Shigeyoshi Mine led him to strike out in his own direction... As a result, his last 13 films for Nikkatsu amount to a body of work unique in Japanese cinema and phenomenal by any standards...*

*Around half the films Suzuki made for Nikkatsu between 1963 and 1967 were yakuza thrillers, and Tokyo nagaremono was the last but one. Unlike the subsequent Branded to Kill, it more or less respects generic conventions: the callow hero, his predicament, his intoning of a mournful ballad over the credits and his scarred survival of a series of double-crosses are all genre staples, as is the background story of the shift from gang warfare to outwardly respectable big business. Without parodying or subverting this material, Suzuki gives it an edge of consistent absurdity by pushing much of the iconography and many of the motifs to a hyperbolic extreme...*

*Tokyo nagaremono anthologises a number of startling visual coups that Suzuki and his collaborators had introduced into earlier films, but their profusion here lifts the movie into a realm of lyricism that approaches delirium... This degree of flagrant and rapturous artifice is in perfect synch with the way that Suzuki ruthlessly pares away conventional bridging scenes from the plot, propelling the film from one outré scene to the next...*

*What is finally so remarkable about Suzuki's film is that it attains this level of abstraction, colour expressionism and spatial and narrative disorientation without losing touch with its own identity as a B-feature thriller. It's as if Powell and Pressburger and Jean-Luc Godard had collaborated on a Joseph H.*

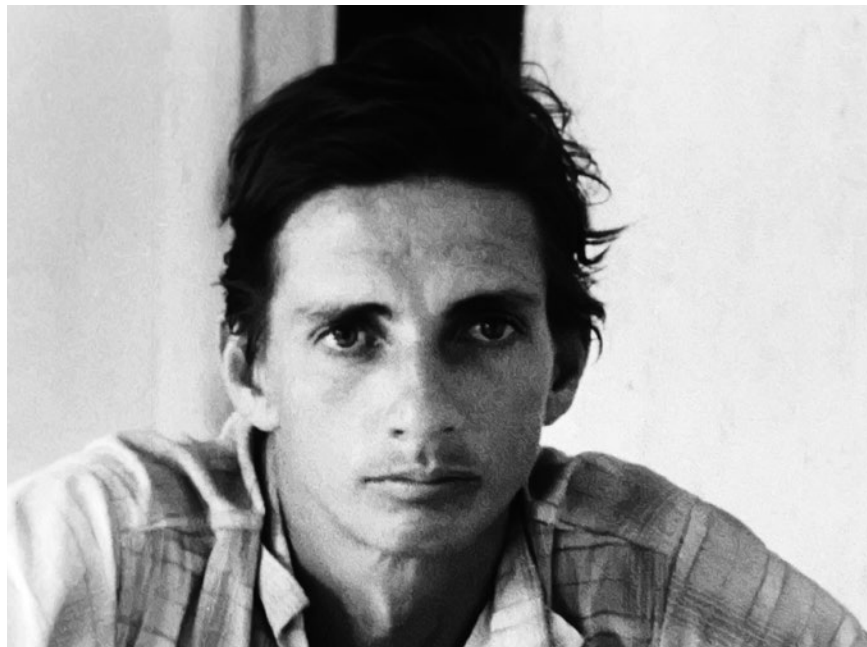
*Lewis movie. Amazing that an unsung genre movie made nearly 30 years ago in Japan still has such freshness and vitality, and that it still radiates such a strong sense of the cinema's latent possibilities.*  
Tony Rayns, "Sight and Sound", no. 4, April 1994

## TROPICI

Italia, 1968 Regia: Gianni Amico

■ Scen.: Giorgio Pelloni. Scen.: Francesco Tullio Altan, Gianni Amico, Giorgio Pelloni. F.: Giorgio Pelloni, José Antonio Ventura. M.: Roberto Perpignani. Int.: Joel Barcelos (Miguel), Janira Santiago (Maria), Graciete Campos (Graciele), Batista Campos (Batista), Antonio Pitanga (il mulatto), Roque Arnajo (Julio), Maria Euridice (se stessa), Giorgio Poppi (il dottore). Prod.: Gianni Barcelloni Corte per B.B.G. Cinematografica, RAI Radiotelevisione Italiana ■ DCP. D.: 82'. Versione portoghese con sottotitoli italiani / *In Portuguese with Italian subtitles* ■ Da: RAI Teche ■ Restaurato nel 2024 da RAI Teche in collaborazione con RAI Cultura ed Educational, Fuori orario. Cose (mai) viste, CSC - Cineteca Nazionale presso il laboratorio Centro Servizi Salario 1 - CER, a partire da una copia 35mm / *Restored in 2024 by RAI Teche in collaboration with RAI Cultura ed Educational, Fuori orario. Cose (mai) viste and CSC - Cineteca Nazionale at Centro Servizi Salario 1 - CER laboratory, from a 35mm print*

Nel film c'è un'idea generale e cioè che il sottosviluppo è tante cose, ma è soprattutto il sottosviluppo della coscienza. Poi, da un lato c'è una storia, una storia tipica che permette di seguire una famiglia brasiliana attraverso tutto il paese mentre si incontra con vari stadi del sottosviluppo. È la storia di un gruppo di persone che passano dalla schiavitù al capitalismo internazionale. Dall'altra parte ci sono gli interventi documentaristici che mi sembrano altrettanto importanti perché



Tropici

danno le ragioni oggettive, storiche, economiche e politiche della storia che stiamo seguendo [...]. C'è sempre un rapporto dialettico tra documentario e storia.

Gianni Amico, *Tropici*, intervista di Adriano Aprà e Piero Spila, "Cinema e Film", n. 7-8, inverno-primavera 1969

*Tropici* comincia prendendo tempo, la durata delle inquadrature accordata all'insostenibile lentezza dei gesti, dei passi, degli spostamenti, degli sguardi; da un lato all'altro dell'inquadratura come da un piano a un altro, un'eternità che non è per niente serena, feroce, piuttosto. [...] Tutto è filmato da lontano, come se la macchina da presa non facesse parte dell'avventura né del suo scenario, come se il cinema fosse di troppo nel dramma fin dall'inizio, come se proprio questo dramma si opponesse a ogni espressione; come se niente lo potesse tradurre, né frasi né immagini, come se esistesse e si sviluppasse da così tanto tempo e così irrimediabilmente da porlo al di là o comunque a margine di qualsiasi possibile rappresentazione. Non si tratta solo di

pudore o consapevolezza dell'incongruità dell'azione di filmare qualcosa a cui il cinema comunque non può porre rimedio; il fatto che il cineasta imponga a se stesso e allo spettatore una simile distanza non deriva solo da una scelta morale, da un'onesta riservatezza: in qualche maniera, neorosselliniana senza dubbio, questa condizione morale implica l'adozione esclusiva e l'impiego di un cinema di intervento minimo: le cose sono là, lasciamole venire al cinema. [...] Il proposito di Gianni Amico acquista quindi un significato preciso: non descrivere, ma lasciando a una certa realtà brasiliana il significato e il posto che essa stessa si dà, stupirsi che semplicemente non sia vista. Dimensione critica che fa anche di *Tropici*, sebbene non secondo i percorsi abituali, un film di lotta.

Jean-Louis Comolli, "Cahiers du cinéma", n. 203, agosto 1968

*The general idea in the film is that underdevelopment consists of many things, but above all the underdevelopment of consciousness. On one hand, there is a typical story that follows a Brazilian*



Ich bin ein Elefant, Madame

family across the country as they encounter various stages of underdevelopment. It is the story of a group of people who pass from slavery to international capitalism. On the other hand, there are documentary clips that seem as important to me because they provide the objective, historical, economic and political reasons for the story we are watching... A dialectic relationship always exists between documentary and fiction.

Gianni Amico, Tropicci, Interview by Adriano Aprà and Piero Spila, "Cinema e Film", no. 7-8, Winter-Spring 1969

Tropicci begins by taking its time, the duration of the shots matches the unbearable slowness of the gestures, the steps, the movements, the glances; from one side of the frame to the other, as if from one plane to another, an eternity that is anything but serene; on the contrary, it is fierce... Everything is filmed from afar, as if the camera isn't part of the adventure or its world, as if cinema itself were part of the drama from the start, as if this very story opposes any form of expression; as if nothing can translate it,

neither dialogue nor images, as if it has existed and played out for so long and so irremediably as to place it beyond or at least at the furthest realms of any possible representation. It is more than just respect or an awareness of the incongruity of the action of filming something that, no matter what, cinema is unable to remedy; the fact that the director imposes such a distance on himself and the spectator does not derive only from a moral choice, an honest sense of discretion: in some way, and without doubt neo-Rossellinian, this moral condition implies the exclusive adoption and use of a cinema of minimal intervention: the things are there, let them come to cinema...

Gianni Amico's intention therefore acquires precise meaning: to not describe, but to leave to a certain Brazilian reality the significance and place it gives itself; to be amazed that it is simply not seen. It is a critical dimension that also makes Tropicci, albeit not by way of the standard routes, a political engaged work.

Jean-Louis Comolli, "Cahiers du cinéma", no. 203, August 1968

## ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME

Germania, 1969 Regia: Peter Zadek

■ T. int.: *I'm an Elephant, Madame*. Sog.: dal romanzo *Die Unberatenen* (1963) di Thomas Valentin. Scen.: Robert Muller, Peter Zadek, Wolfgang Menge. F.: Gérard Vandenberg. M.: Herbert Taschner. Scgf.: Wieland Heitmüller. Int.: Wolfgang Schneider (Rull), Heinz Baumann (dottor Nemitz), Günther Lüders (dottor Hartmann), Margot Trooger (signora Nemitz), Maja Eigen (Billa), Tankred Dorst (Violat), Georg-Michael Fischer (Satemin), Peter Palitzsch (Fiege), Rolf Becker (Rohwedder), Kurt Hübner (signor Satemin). Prod.: Ernst Liesenhoff per Iduna Film GmbH Produktionsgesellschaft & Co. ■ DCP.

D.: 102'. Col. Versione tedesca / *In German*

■ Da: DFF - Deutsches Filminstitut & Filmmuseum per concessione di Beta Film ■ Restaurato in 4K nel 2019 da DFF - Deutsches Filminstitut & Filmmuseum in collaborazione con Beta Film presso i laboratori Eurotape - Nordkurier TV und Studio GmbH & Co. KG a partire dal negativo camera originale e dalla colonna sonora magnetica 17,5mm. Con il sostegno di FFE - Förderprogramm Filmerbe / Restored in 4K in 2019 by DFF - Deutsches Filminstitut & Filmmuseum in collaboration with Beta Film at Eurotape - Nordkurier TV und Studio GmbH & Co. KG laboratory, from the original camera negative and the 17.5mm magnetic soundtrack. Funding provided by FFE - Förderprogramm Filmerbe

Il primo lungometraggio del regista teatrale Peter Zadek racconta il tentativo dei diplomandi di una scuola superiore di ribaltare la struttura autoritaria e democratizzarla. Al centro della storia c'è l'allievo Rull, che - in modo molto simile allo stesso Zadek - rifiuta ardentemente l'ordine costituito. Rull escogita continuamente nuove azioni per provocare coloro che lo circondano, e così facendo si prende gioco di professori, compagni di scuola, poliziotti e cittadini. Il

suo personale movimento di protesta giunge al culmine quando dipinge una svastica sul muro del ginnasio. I suoi compagni, vedendolo minacciato di espulsione, gli dimostrano solidarietà. A Brema, nella Germania settentrionale, dove allo Staatstheater sta nascendo un nuovo linguaggio teatrale sotto la direzione di Kurt Hübner (che nel film interpreta il signor Satemin), l'enfant terrible Zadek gira quello che alcuni hanno definito un pamphlet cinematografico. Per farlo si circonda della sua famiglia teatrale, compreso Wolfgang Schneider nel ruolo del protagonista e Rolf Becker in quello dell'attivista berlinese.

Zadek, che come regista teatrale è stato altrettanto provocatorio con le sue produzioni di classici, crea qui uno dei conflitti cinematografici più intensi e complessi della generazione del 1968. Il titolo del film, ispirato al tango *I Kiss Your Hand Madame*, esemplifica l'atteggiamento sovversivo di Zadek nei confronti di una certa nostalgia per la cultura borghese. Con scene documentaristiche, camere nascoste e dialoghi arguti, si rivolge – troppo in anticipo sui tempi, a giudicare dal modesto tasso di affluenza degli spettatori – alla società tedesca e ai suoi giovani, sfidando sia il persistente tabù del passato autoritario che gli ideali della nuova generazione. Vincitore dell'Orso d'argento alla Berlinale.

Lou Burkart

*The feature film debut of theatre director Peter Zadek tells the story of an attempt by the older students of a high school to turn the authoritarian structure around and democratise it. At the centre of the story is the pupil Rull, who – much like Zadek himself – passionately rejects the prevailing order. Again and again he thinks up new actions to provoke those around him. In doing so, he pokes fun at teachers, fellow students, police and citizens alike. His personal protest movement finally culminates in smearing a swastika on the wall of the grammar school. When he is threatened*

*with expulsion from school, his fellow students show solidarity.*

*In the northern city of Bremen, where a new theatre language was being developed at the Staatstheater under the direction of Kurt Hübner (who plays Mr Satemin in the film), the enfant terrible shot what some have called a film pamphlet. Zadek surrounded himself with his stage family, including the leading actor Wolfgang Schneider and the interpreter of the Berlin activist Rolf Becker.*

*Zadek, who as a stage director was equally provocative with his productions of classics, creates here one of the most intense and multi-layered cinematic confrontations of the 1968 generation. The film's title, derived from the tango song I Kiss Your Hand Madame, exemplifies Zadek's subversive attitude toward nostalgia for bourgeois culture. With documentary scenes, hidden cameras and witty dialogues, he confronts – too soon, judging by the moderate box office – the German society as well as its youth, challenging the still very much taboo authoritarian past as well as the ideals of the new generation. Winner of the Silver Bear at the Berlinale.*

Lou Burkart

## VRAŽDA ING. ČERTA

Cecoslovacchia, 1970

Regia: Ester Krumbachová

■ T. int.: *Murdering the Devil*. Sog., Scen.: Ester Krumbachová. F.: Jirí Macák. M.: Miroslav Hájek. Scgf.: Boris Moravec. Mus.: Angelo Michajlov. Int.: Jirina Bohdalová (Ona), Vladimír Mensík, (signor Cert), Ljuba Hermanová (Miriam), Helena Ruzicková (Helena Ruzicková). Prod.: Filmové studio Barrandov ■ DCP. D.: 75'. Col. Versione ceca con sottotitoli inglesi / In Czech with English subtitles ■ Da: Národní filmový archiv ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Karlovy Vary International Film Festival in collaborazione con Národní filmový archiv e Státní Fond Kinematografie presso i laboratori UPP e Soundsquare Studios a partire dai negativi immagine e

sonoro originali. Con il sostegno di Milada Kučerová ed Eduard Kučera / Restored in 4K in 2023 by Karlovy Vary International Film Festival in collaboration with Národní filmový archiv and Státní Fond Kinematografie at UPP and Soundsquare Studios laboratories, from the original image and sound negatives. Funding provided by Milada Kučerová and Eduard Kučera

“Viviamo e operiamo in un mondo maschile. Per questo noi donne siamo come ospiti. Naturalmente per noi potrebbe essere un vantaggio, perché possiamo prendere in giro più facilmente il mondo maschile”, disse Ester Krumbachová in un'intervista con A.J. Liehm. La scenografa, costumista, sceneggiatrice e regista ceca non si considerava una femminista, ma la decostruzione delle strutture patriarcali fu per lei la missione di una vita, come lo fu per la sua amica Věra Chytilová. La battaglia dei sessi fu anche il tema della sua unica regia, *Vražda ing. Čerta*.

La semplice trama, intessuta di molti archetipi fiabeschi, consiste in una serie di incontri nell'appartamento della protagonista senza nome. Il suo ospite è un amico che non vedeva da anni, l'ingegnere Bohouš Čert [il cui cognome in ceco significa “Diavolo”]. Mentre lei prepara amorevolmente un banchetto con molte portate, lui si limita a sorseggiare, masticare e grugnire senza ritegno. E anche così non è soddisfatto. Più piatti vuoti e gambe di mobili rosicchiate si lascia alle spalle, più la padrona di casa è inorridita. Ma lei sogna ancora che l'ospite infernale la salvi dalla sua vita noiosa e solitaria, e quindi permette che il Diavolo invada ripetutamente la sua vita privata. Lo tiene solo lontano dal frigorifero, che è il suo vaso di Pandora...

Nei progetti precedenti Krumbachová aveva potuto usare i suoi talenti solo in parte. In *Vražda ing. Čerta* si cimentò in tutto ciò che la affascinava e in cui eccelleva. Curò personalmente una particolareggiata messa in scena con un tocco di Art Nouveau e di oc-





Vražda ing. Čerta

cultismo, cucì i costumi, creò i gioielli, disegnò i mobili e preparò perfino le pietanze, che comunicano più di quanto possano fare i dialoghi. Il film superò il controllo della censura e poté uscire nel settembre 1970. Tuttavia la libertà artistica di Krumbachová, che aveva collaborato a molti film politicamente problematici della ‘nuova onda’ cecoslovacca, fu progressivamente limitata. Non vi furono altri film. Questa parabola visivamente sontuosa sui ruoli di genere segnò non solo l’inizio ma anche la fine della carriera registica di questa donna rinascimentale.

Martin Šrajter

*“We live and operate in a man’s world. That’s why we as women are like guests. Of course, this could be an advantage for us, because we can mock the*

*male world more easily,” Ester Krumbachová said in an interview with A.J. Liehm. The Czech set designer, costume designer, screenwriter and director did not consider herself a feminist, but deconstructing patriarchal structures was a lifelong mission for her – as it was for her friend Věra Chytilová. The battle of the sexes was also the subject of her only directorial effort Vražda ing. Čerta.*

*The simple plot woven from many fairytale archetypes consists of a series of meetings in the apartment of the nameless protagonist. A friend she hasn’t seen in years, engineer Bohouš Čert [Devil in Czech], arrives. While she lovingly prepares a feast of many courses, he just sips, munches and grunts without restraint. And still he isn’t satisfied. The more empty plates and chewed-up furniture legs he leaves behind, the more his host-*

*ess is horrified. But she still dreams that the visitor from hell will rescue her from her boring, lonely life, so she lets Devil invade her privacy again and again. She only keeps him away from the fridge, her Pandora’s box...*

*With previous projects, Krumbachová could only use a fraction of her skills. On Vražda ing. Čerta she embraced everything she was fascinated by and excelled at. She herself gave form to a detailed mise-en-scène with a touch of Art Nouveau and occultism, sewed the clothes, made the jewellery, designed the furniture, and even prepared the food that conveys more meaning than the dialogue. The film passed censorship and was allowed to premiere in September 1970. However, artistic opportunities of Krumbachová, who collaborated on many politically problematic films of the*

*Czechoslovak New Wave, were gradually cut down. She never made another film. This visually opulent parable about male and female roles not only launched but also ended the directorial filmography of this Renaissance woman.*

Martin Šrajer

## MALPERTUIS

Belgio-Francia-Germania Ovest, 1971  
Regia: Harry Kümel

■ Sog.: dal romanzo omonimo (1943) di Jean Ray. Scen.: Jean Ferry. F.: Gerry Fisher. M.: Richard Marden, Harry Kümel. Scgf.: Pierre Cadiou. Mus.: Georges Delerue. Int.: Orson Welles (Cassavius), Susan Hampshire (Nancy/Euryale/Alice/Charlotte), Mathieu Carrière (Jan), Michel Bouquet (Charles Dideloo), Jean-Pierre Cassel (il prigioniero), Daniel Pilon (Mathias Crook), Walter Rilla (Eisengott), Dora van der Groen (Sylvie Dideloo), Charles Janssens (Philarette). Prod.: Paul Laffargue, Ritta Laffargue, Pierre Levie per Artemis Film, Les Productions Artistes Associés, Sofidoc, Société d'Expansion du Spectacle S.A. ■ DCP. D.: 125'. Col. Versione olandese con sottotitoli inglesi / *In Dutch with English subtitles* ■ Da: Cinémathèque royale de Belgique per concessione di Memento Pictures ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Cinémathèque royale de Belgique a partire dal negativo originale 35mm e dal sonoro magnetico originale. Grading supervisionato da Harry Kümel. Con il sostegno di "A Season of Classic Films", un'iniziativa di ACE - Association des Cinémathèques Européennes, parte del programma MEDIA di Europa Creativa / *Restored in 4K in 2023 by Cinémathèque royale de Belgique from a 35mm original negative and the original magnetic sound. Grading supervised by Harry Kümel. 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*



Malpertuis

Un film magico-realista riunisce gli dei caduti dall'Olimpo in una vecchia casa delle Fiandre. Alla fine del Diciannovesimo secolo un giovane marinaio di nome Jan perde conoscenza e si risveglia a Malpertuis, una strana villa in un quartiere dimenticato di una città portuale fiamminga. Qui suo zio Cassavius (interpretato da Orson Welles) colleziona animali impagliati e ospita enigmatici invitati. Cassavius sta morendo, con un'enorme fortuna da lasciare in eredità. Il suo misterioso testamento minaccia di trasformare tutti gli abitanti di Malpertuis in prigionieri.

Il film combina straordinarie componenti visive e poetiche con un cast brillante. Tratta dall'omonimo romanzo del prolifico scrittore belga Jean Ray, è un'opera elaborata e non convenzionale che sfuma i confini tra sogno e realtà ed esplora la complessità dell'identità, della memoria e della condizione umana.

Dopo l'uscita iniziale del film in inglese e la sua presentazione a Cannes nel 1972, il regista Harry Kümel, insoddisfatto, rimontò una versione olandese più lunga. Per il restauro sono stati utilizzati tre elementi. Originariamente la versione olandese era stata creata usando un internegativo derivato dalla versione inglese. Abbiamo optato per la scansione dei negati-

vi di entrambe le versioni, olandese e inglese. Nel rullo 2 mancavano circa trenta secondi di negativo. Abbiamo fortunatamente rintracciato una copia di distribuzione rimasta intatta per oltre trent'anni e conservata come materiale d'archivio.

Bruno Mestdagh

*This magical realism film brings together the fallen gods of Olympus in an old house somewhere in Flanders. At the end of the 19th century, a young sailor named Jan arrives unconscious at Malpertuis, a strange mansion in a forgotten neighbourhood of a Flemish port city. Here, his uncle Cassavius (played by Orson Welles) collects stuffed animals and hosts mysterious guests. Cassavius is dying, with an enormous fortune to bequeath. His mysterious will and testament threatens to turn all the residents of Malpertuis into prisoners.*

Malpertuis combines stunning visual artwork and extraordinary poetry with a brilliant cast. Based on the eponymous novel by prolific Belgian writer Jean Ray, this elaborated and unconventional movie blurs the boundaries between dream and reality, and explores the complexities of identity, memory, and human condition.

*After the film's initial release in English and its presentation at Cannes in 1972, director Harry Kümel was not*



McCabe & Mrs. Miller

*satisfied and re-edited a longer Dutch version. For the restoration, three elements were used. Originally, the Dutch version was created using an internegative derived from the English version. We opted to scan the negatives of both the Dutch and English versions. In reel 2, approximately 30 seconds were missing from the negative. Fortunately, we were able to utilise a distribution print, untouched for more than 30 years and preserved as archival material.*

*Bruno Mestdagh*

## **MCCABE & MRS. MILLER**

USA, 1971 Regia: Robert Altman

■ T. it.: *I comparì*. Sog.: dal romanzo *McCabe* (1959) di Edmund Naughton. Scen.: Robert Altman, Brian McKay. F.: Vilmos Zsigmond. M.: Lou Lombardo. Scgf.: Leon Ericksen, Philip Thomas, Al Locatelli. Int.: Warren Beatty (John McCabe), Julie Christie (Constance Miller), René Auberjonois (Sheehan), William Devane (l'avvocato), John Schuck (Smalley), Corey Fischer (signor Elliott),

Bert Remsen (Bart Coyle), Shelley Duvall (Ida Coyle), Keith Carradine (il cowboy), Jeremy Newson (Jeremy Berg). Prod.: David Foster, Mitchell Brower per David Foster Productions ■ DCP. D.: 121'. Col. Versione inglese / *In English* ■ Da: The Criterion Collection per concessione di Warner Bros. ■ Restaurato in 4K nel 2018 da The Criterion Collection a partire dal negativo camera originale 35mm e dalla traccia audio ottica originale / *Restored in 4K in 2018 by The Criterion Collection from the 35mm original camera negative and from the original optical audio track*

Quello che John Wayne definì un film “corrotto” era invece la conferma di un autore che stava reinventando il cinema americano, cambiandone radicalmente il modo di raccontare e di dialogare con lo spettatore. A chi guardava ancora il cinema pensando al passato, Altman rispondeva: “Vieni a guardare dalla mia finestra: il modo in cui si vede da lì è il modo in cui io vedo le cose”. Era stato evidente per *M\*A\*S\*H* lo sarà ancor di più per *McCabe & Mrs. Miller*, un western quasi irriconoscibile per chi era abituato a

vedervi il cinema americano per eccellenza e che invece si trovò sullo schermo una storia che non aveva niente a che vedere con gli eroi, con i buoni e i cattivi, con il mito e la leggenda.

Forte del successo ottenuto con il film sui medici in Corea e dell'interesse di Warren Beatty (che all'inizio aveva pensato a Polanski per portare sullo schermo il romanzo di Edmund Naughton), Altman stravolge completamente storie e personaggi trasformando un pistolero audace, coraggioso e disinvolto in “uno sfortunato imbroglione che si esprime per frasi fatte e prevedibili banalità, [...] procede per tentativi ed errori” (Benayoun). Per scrupolo di verità elimina l'abbiigliamento tradizionale dei cowboy (McCabe non porta lo Stetson ma una bombetta) e con Vilmos Zsigmond espone il negativo alla luce prima di svilupparlo per distruggere la nitidezza dell'immagine e ottenere quella patina antica e giallognola che avevano le fotografie dell'epoca. E sfrutta le avverse condizioni climatiche per trovare anche nel paesaggio, ora innevato, ora piovoso e fangoso, quel senso di sconfitta e di rinuncia che sarebbe diventata la chiave interpretativa di tutto.

Ne uscì un film che non rispettava le regole (dialoghi che si accavallavano, azioni senza spiegazioni, primi piani di comparse filmate come fossero protagonisti), che non si preoccupava delle convenzioni (l'uso dello zoom per stabilire un rapporto più stretto tra il primo piano e lo sfondo) e che aveva tutte le caratteristiche del western per poter meglio demolire la mitologia americana sulle sorti magnifiche e progressive della libera iniziativa.

Paolo Mereghetti

*John Wayne called McCabe & Mrs. Miller a “corrupt” film, but in actual fact it is the confirmation of an auteur who was in the process of reinventing American cinema, radically changing its way of narrating stories and communicating with the spectator. To those who were looking at the cinema while think-*

ing of the past, Robert Altman responded, "Come and look out of my window: I see things the way they look from there." This approach was already evident in *M\*A\*S\*H* and would be doubly so in McCabe & Mrs. Miller, a western that was almost unrecognisable to those who were used to seeing the genre as the classic American cinema and were now suddenly confronted by a story that had nothing to do with heroes, with goodies and baddies, with myth and legend.

Strengthened by the success of his film on army doctors in Korea and by the interest of Warren Beatty (who had originally thought of Roman Polanski to adapt Edmund Naughton's novel for the big screen), Altman completely over-turned characters and situations, turning a daring, courageous and confident gunfighter into "an unfortunate cheat who expresses himself in stock phrases and predictable banalities... and who proceeds by trial and error" (Benayoun). In the interests of authenticity, he eliminated the traditional cowboy costume (McCabe wears a bowler hat rather than a Stetson) and together with Vilmos Zsigmond exposed the negative to the light before developing it in order to destroy the clarity of the image and obtain the old-fashioned, yellowish tint characteristic of photographs from the era. He took advantage of the adverse weather to imbue the snowy, rainy and muddy landscape with that sense of defeat and surrender which is the key to the whole film.

The result was a film that doesn't respect the rules (overlapping dialogue, action without explanation, close-ups of extras shot as if they were protagonists), which doesn't concern itself with conventions (the use of the zoom to establish a close relationship between closeups and the background) and which displayed all the characteristics of the western only to better demolish the American mythology of the extraordinary and progressive results of free initiative.

Paolo Mereghetti

## JOHNNY GOT HIS GUN

USA, 1971 Regia: Dalton Trumbo

■ T. it.: *E Johnny prese il fucile*. Sog.: dal romanzo omonimo (1939) di Dalton Trumbo. Scen.: Dalton Trumbo. F.: Jules Brenner. M.: Millie Moore. Scgf.: Harold Michelson, James Bachman. Mus.: Jerry Fielding. Int.: Timothy Bottoms (Joe Bonham), Jason Robards (padre di Joe), Marsha Hunt (madre di Joe), Kathy Fields (Kareen), Donald Sutherland (Cristo), Donald Barry (Jody Simmons), Eric Christmas (caporale Timlon), Diane Varsi (quarta infermiera), Charles McGraw (Mike Burkeman). Prod.: Bruce Campbell per Robert Rich Productions, Inc. ■ DCP. D.: 110'. Col. Versione inglese / In English ■ Da: Gaumont ■ Restaurato in 4K da Gaumont Pathé Archives per Gaumont / Restored in 4K by Gaumont Pathé Archives for Gaumont

Romanzo di pacifismo integrale, *E Johnny prese il fucile* venne esaltato al suo apparire dalla destra, che non voleva che gli USA entrassero in guerra contro Hitler, e diventò un libro di culto per la sinistra al tempo della guerra nel Vietnam. Trumbo ne trasse un film che diresse egli stesso nel 1971, esordendo nella regia all'età di sessantasei anni, cinque anni prima della morte [...]. Il soldatino Johnny prende coscienza lentamente della sua condizione di 'torso umano', distrutta la faccia (e quindi la capacità di vedere, sentire, parlare e odorare) e asportati i quattro arti, trattenuto in vita da un accanimento terapeutico insensato nel mezzo di una guerra che fa milioni di morti. Ma ha memoria, ha pensiero. La mente è la sua unica salvezza, nell'impossibilità di morire, e la mente va presto all'essenziale passando dalla riflessione sulla propria condizione a quella sulle sue cause e alla definizione di un progetto di sé. [...] Il messaggio da diffondere nel mondo, tra i vivi, è che nulla vale la vita. Esso va portato nelle chiese, va portato 'in tutte le scuole del mondo' a inconfutabile dimostrazione di cosa può la guerra e possono la mal-

vagità e stupidità degli umani. Tutto questo gli verrà impedito, nonostante la risalita dalla solitudine alla comunicazione. No, Johnny non può 'uscire', egli non può essere mostrato al mondo, non può dialogare con i vivi. Il potere non lo desidera e non lo permette. Goffredo Fofi, *Prefazione* in Dalton Trumbo, *E Johnny prese il fucile*, Bompiani, Milano 2017

La Prima guerra mondiale cominciò come una festa d'estate, tutta gonfiata al vento e spalline dorate.

Milioni e milioni di persone sventolavano i fazzoletti dal marciapiede mentre le piumate altezze imperiali, le serenità, i feldmarescialli e altri idioti del genere sfilavano per le strade delle principali città d'Europa alla testa dei loro scintillanti battaglioni. Era un momento generoso, il momento delle vanterie, delle bande, delle poesie, delle canzoni, delle innocenti preghiere. [...] Nove milioni di cadaveri si contarono alla fine quando le bande si zittirono e le serenità cominciarono a scappare, mentre il lamento delle cornamuse non sarebbe più stato lo stesso. Fu una guerra romantica, l'ultima del suo genere; e probabilmente l'ultimo romanzo americano sull'argomento fu proprio *E Johnny prese il fucile*, prima che avesse inizio quella storia totalmente diversa che si chiama Seconda guerra mondiale.

Dalton Trumbo, *Introduzione*, in *E Johnny prese il fucile*, Bompiani, Milano 2017

*Upon publication, the pacifist novel Johnny Got His Gun was praised by the right, which did not want the US to join the war against Hitler, only to then become a cult novel for the left during the war in Vietnam. In 1971 [Dalton] Trumbo adapted it for the screen and took charge of the direction himself – making it his directorial debut at the age of 66, just five years before his death...*

*Soldier Johnny gradually becomes aware of his status as a "human torso" after his face is destroyed and his four limbs*



Johnny Got His Gun

*are amputated, curtailing his ability to see, hear, speak, smell or touch; he is kept alive by a senseless “therapeutic fury” as a war resulting in millions of deaths is waged. But he can think, and remember. Unable to die, his mind becomes his only salvation; it immediately turns to the essential issues, reflecting on his condition, the reasons for it, and then coming up with a plan... He resolves to communicate a message to the world, and the living; nothing is as valuable as life. It should be proclaimed in church, “in all the schools of the world”, an indisputable demonstration of the consequences of war and the wickedness and stupidity of those who declare wars and sacrifice lives. However, he will be prevented from doing so, despite escaping his solitude and regaining the ability to communicate. No, Johnny cannot “go out”, cannot show*

*himself to the world, or converse with the living. Those in power do not want him to and will not permit it.*

*Goffredo Fofi, Prefazione in Dalton Trumbo, E Johnny prese il fucile, Bompiani, Milan 2017*

*World War I began like a summer festival – all billowing skirts and golden epaulets. Millions upon millions cheered from the sidewalks while plumed imperial highnesses, serenities, field marshals and other such fools paraded through the capital cities of Europe at the head of their shining legions. It was a season of generosity; a time for boasts, bands, poems, songs, innocent prayers... Nine million corpses later, when the bands stopped and the serenities started running, the wail of bagpipes would never again sound quite the same. It was the last of the romantic*

*wars; and Johnny Got His Gun was probably the last American novel written about it before an entirely different affair called World War II got under way. Dalton Trumbo, Introduction, in Johnny Got His Gun, Bantam Books, New York 1967*

## QUATRE NUITS D'UN RÊVEUR

Francia-Italia, 1971

Regia: Robert Bresson

■ T. it.: *Quattro notti di un sognatore*.  
T. int.: *Four Nights for a Dreamer*. Sog.:  
dal racconto *Notti bianche* (1848) di  
Fëdor Dostoevskij. Scen.: Robert Bresson.  
F.: Pierre Lhomme, Ghislain Cloquet.  
M.: Raymond Lamy. Scgf.: Pierre Charbonnier.  
Mus.: Michel Magne, F.R. David, Louis

Guitar, Christopher Hayward. Int.: Isabelle Weingarten (Marthe), Guillaume des Forêts (Jacques), Jean-Maurice Monnoyer (l'inquilino), Lidia Biondi (la madre di Marthe), Patrick Jouané (il gangster), Giorgio Maulini (il fabbro). Prod.: Gian Vittorio Baldi per Victoria Film, Albina Films, I Film dell'Orso, O.R.T.F. ■ DCP. D.: 87'. Col. Versione francese / *In French*

■ Da: Mk2 ■ Restaurato in 4K nel 2024 da Mk2 presso i laboratori Éclair Classics e L.E. Diapason, a partire dal negativo immagine e dal suono magnetico. Restauro e grading supervisionato da Mylène Bresson. Con il sostegno di CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée / *Restored in 4K in 2024 by Mk2 at Éclair Classics and L.E. Diapason laboratories, from the image negative and sound magnetic. Restoration and grading supervised by Mylène Bresson. Funding provided by CNC - Centre national du cinéma et de l'image animée*

Costretto a rimandare il progetto della *Genèse* (che non realizzerà mai), due anni dopo *Così bella, così dolce*, Robert Bresson s'ispira nuovamente a un racconto di Dostoevskij, *Le notti bianche*. Da questa malinconica e somnessa opera giovanile erano già nati due film russi (uno per il cinema, del 1933, di Grigorij L. Rošal' e Vera P. Stroevea, e uno televisivo del 1959, di Ivan Aleksandrovič Pyr'ev) e soprattutto il film di Luchino Visconti del 1957, calato in un'atmosfera onirica e in una Livorno interamente ricostruita in studio. Bresson, invece, lo ambienta nelle strade notturne della Parigi contemporanea e introduce poche ma rilevanti modifiche rispetto alla narrazione dostoevskiana: Jacques, l'impiegato 'sognatore' protagonista, diviene un pittore; incontra la ragazza, Marthe, di cui si innamorerà in una situazione più drammatica (mentre tenta il suicidio perché tormentata dall'assenza dell'uomo che ama); la nonna di Marthe/Nasten'ka si trasforma nel film in una madre ambigua.

Unico film di Bresson fotografato da Pierre Lhomme, è incentrato sulla



Quatre nuits d'un rêveur

dolorosa impossibilità sentimentale (la felicità di Marthe corrisponde all'infelicità di Jacques e viceversa) e sulla volontà, ispirata dalla paura, di sognare la vita anziché viverla veramente (Jacques si rifugia in un'esistenza immaginaria dipingendo e registrando al magnetofono i racconti degli amori che non vive). Bresson riprende quindi il motivo dell'inadeguatezza esistenziale e della solitudine di un io che, con la creatività, cerca di compensare l'inesistenza del proprio vissuto. L'ambientazione nel presente, dove appaiono hippy e *bateau-mouche* che percorrono la Senna, sottolinea l'isolamento dal reale non solo di Jacques ma anche di Marthe, che, rifiutandolo, lo spinge in una solitudine ancora più profonda.

Coprodotta da Gian Vittorio Baldi, in Italia venne trasmesso direttamente dalla Rai in una versione tagliata delle sequenze di Marthe che si guarda svestita allo specchio e della ragazza abbracciata nuda all'inquilino.

Roberto Chiesi

*Forced to postpone his Genèse project (which would never be completed), two years after A Gentle Woman, Robert Bresson once again drew inspiration from a story by Dostoevsky, White Nights. Two Russian films (one for the cinema*

*by Grigori L. Roshal and Vera P. Stroyeva in 1933 and one for the television, by Ivan Aleksandrovič Pyr'ev in 1959) had already been based on this melancholic story, which Dostoevsky wrote in his youth, in addition to Luchino Visconti's 1957 adaptation, which made use of the dreamlike atmosphere of its entirely studio-based recreation of Livorno. Bresson, on the other hand, set his film in the night-time streets of modern-day Paris and made several small but significant changes to Dostoevsky's narrative: the day-dreaming employee of the novel becomes a painter, Jacques; his meeting with the girl he will fall in love with, Marthe, is more dramatic, as she attempts suicide due to the absence of the man she loves; and Marthe/Nastenka's grandmother is transformed into an ambiguous mother.*

*It is the only Bresson film photographed by Pierre Lhomme and deals with the painful impossibility of emotional fulfilment (Marthe's happiness corresponds to Jacques unhappiness, and vice-versa) and the desire, prompted by fear, to imagine one's life rather than to truly live it (Jacques retreats into an imaginary existence, painting and making audio recordings about the love affairs he does not experience in real life). Bresson revisits the theme of existential inadequacy and the solitude of an indi-*

vidual who attempts to mitigate the lack of a personal life through the creative act. The contemporary setting, which features hippies and bateau-mouche on the Seine, emphasises Jacques' alienation from reality, but also that of Marthe, who rejects him, plunging him into an even deeper solitude.

Co-produced by Gian Vittorio Baldi, in Italy it went straight for broadcast on Rai television, in a version shorn of the sequences in which Marthe undresses in front of the mirror and of the naked girl embraced by the lodger.

Roberto Chiesi



Group Marriage

## GROUP MARRIAGE

USA, 1972 Regia: Stephanie Rothman

■ T. it.: *Matrimonio di gruppo*. Scen.: Richard Walter, Charles S. Swartz, Stephanie Rothman. F.: Daniel Lacambre. M.: John A. O'Connor, Kirby Timmons. Mus.: Michael Andres, Jerry Styner. Int.: Victoria Vetri (Jan), Aimée Eccles (Chris), Solomon Sturges (Sander), Claudia Jennings (Elaine), Zack Taylor (Phil), Jeffrey Pomerantz (Dennis), Norman Bartold (Findley), John McMurtry (Randy). Prod.: Charles S. Swartz per Dimension Pictures ■ DCP. D.: 85'. Col. Versione inglese / *In English* ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art ■ Restaurato in 4K nel 2023 da MoMA - The Museum of Modern Art in collaborazione con Stephanie Rothman presso il laboratorio Cineric, a partire dall'unica copia 35mm completa conosciuta, dalla collezione personale della regista. Con il sostegno di The Celeste Bartos Fund for Film Preservation / *Restored in 4K in 2023 by MoMA - The Museum of Modern Art in collaboration with Stephanie Rothman at Cineric laboratory, from the only known complete 35mm print from the personal collection of the director. Funding by The Celeste Bartos Fund for Film Preservation*

Stephanie Rothman è una regista, produttrice e sceneggiatrice americana nota soprattutto per il suo lavoro negli

anni Sessanta e Settanta, quando è stata una delle prime donne registe a praticare i generi horror ed exploitation e tra le poche ad avere il controllo creativo sui suoi film. Una delle poche donne registe (se non la sola) a lavorare nel cinema commerciale e mainstream americano tra Ida Lupino negli anni Cinquanta ed Elaine May negli anni Settanta, Rothman ha studiato cinema alla University of Southern California ed è stata la prima donna a ricevere la Directors Guild of America Fellowship. Ha iniziato la sua carriera nel 1964 come assistente alla regia di Roger Corman, leggendario produttore di film a basso costo, e ha poi diretto vari film per la New World Pictures dello stesso Corman. Ha lasciato la New World nel 1971 e, con suo marito Charles S. Swartz, anch'egli produttore e sceneggiatore, ha iniziato una collaborazione con Dimension Pictures per girare *Group Marriage* (1972), *Terminal Island* (1973) e *The Working Girls* (1974). Si è ritirata dalla regia nel 1983.

“Stavo leggendo un libro intitolato *Future Shock* [*Lo choc del futuro*, di Alvin Toffler] [...] sui cambiamenti in corso e sulle conseguenze che avrebbero avuto sulla società nel suo complesso. Una delle cose di cui parlava era il matrimonio di gruppo. L'ho letto

e ho pensato 'Ma sì, potrebbe essere una bellissima cornice per una commedia sexy che dicesse qualcosa sui temperamenti delle persone coinvolte, i loro obiettivi, le insidie sociali di una scelta di questo tipo in una società in cui non è un comportamento legale né particolarmente ammirevole'. E poi, quale poteva essere l'aspetto disfunzionale di questo, e quali potevano essere le possibilità comiche di quello? Più ci pensavo, più mi convincevo che sarebbe stato un soggetto molto divertente per un film, se gestito in maniera non sordida e squallida. Ce l'ho messa tutta per evitare questa trappola e ho cercato di trattarlo in modo umoristico, conciso, fantasioso. Non sta a me dire se ci sono riuscita o meno, ma almeno la mia intenzione era quella di fare qualcosa che rappresentasse una sorpresa” (Stephanie Rothman).

Dave Kehr

*Stephanie Rothman is an American film director, producer and screenwriter best known for her work in the 1960s and 1970s, when she was one of the first female directors to work in the horror and exploitation genres and one of the few to have creative control over her films. One of the few female directors (if not the only) to work in main-*



The Working Girls

stream American commercial filmmaking between Ida Lupino in the 1950s and Elaine May in the 1970s, Rothman studied filmmaking at the University of Southern California and was the first woman to be awarded the Directors Guild of America fellowship. She started her career in 1964 as an assistant to the late Roger Corman, the legendary producer of low-budget films. She later directed several films for Corman's company, New World Pictures. She left New World in 1971 and, with her husband Charles S. Swartz, who was also a producer and screenwriter, entered into a partnership with Dimension Pictures to make *Group Marriage* (1972), *Terminal Island* (1973) and *The Working Girls* (1974). She retired from filmmaking in 1983.

"I was reading a book called *Future Shock* [by Alvin Toffler] [...] about the changes that were taking place, and what results this was going to have to society at large. One of the things he talked about was group marriage. I read about it and I thought, 'You know, that might be a wonderful framework in which to create a sex comedy that said something about the temperaments of the people involved, their goals, the social pitfalls of trying to do something like this in a society where it's neither legal nor admired particu-

larly.' And also, what would be the dysfunctional aspect of doing this, and what would be the comic possibilities of these? So the more I thought about it, the more I thought it would be a very rich subject for a film, if handled in a way that was not sordid and sleazy. I tried very hard to handle it in a way that wasn't, that was humorous and pithy and imaginative. Whether I succeeded or not is not for me to say, but my intention at least was to make something that was a surprise." (Stephanie Rothman)

Dave Kehr

## THE WORKING GIRLS

USA, 1974 Regia: Stephanie Rothman

■ Scen.: Stephanie Rothman. F.: Daniel Lacambre. M.: John A. O'Connor. Mus.: Michael Andres. Int.: Sarah Kennedy (Honey), Laurie Rose (Denise), Mark Thomas (Nick), Lynne Guthrie (Jill), Solomon Sturges (Vernon), Ken Del Conte (Mike), Eugene Elman (Sidney), Mary Beth Hughes (signora Borden). Prod.: Charles S. Swartz per Dimension Pictures ■ DCP. D.: 81'. Col. Versione inglese / *In English* ■ Da: MoMA - The Museum of Modern Art ■ Restaurato in 4K nel 2023 da MoMA - The Museum

of Modern Art in collaborazione con Stephanie Rothman presso il laboratorio Cineric, a partire dall'unica copia 35mm completa conosciuta, dalla collezione personale della regista. Con il sostegno di The Celeste Bartos Fund for Film Preservation / *Restored in 4K in 2023 by MoMA - The Museum of Modern Art in collaboration with Stephanie Rothman at Cineric laboratory, from the only known complete 35mm print from the personal collection of the director. Funding by The Celeste Bartos Fund for Film Preservation*

Riprendendo una formula resa popolare da film degli anni della Depressione come *Three on a Match*, il lungometraggio indipendente di Stephanie Rothman segue tre giovani donne single che cercano di farsi strada nella metropoli – qui la Los Angeles psichedelica degli anni Settanta, dove aleggia uno spirito di liberazione personale e di nuove possibilità. Honey (Sarah Kennedy) è una ragazza di campagna che arriva in città squattrinata e disoccupata e trova lavoro come accompagnatrice di un milionario solitario. Denise (Laurie Rose) è un'artista che si guadagna da vivere dipingendo cartelloni pubblicitari e si innamora di un musicista di strada con un oscuro segreto. Jill (Lynne Guthrie) è una studentessa che finisce a servire cocktail in un locale e si mette con un sicario. Con senso dell'umorismo e ironia, Rothman sovverte elegantemente le convenzioni voyeuristiche del film d'exploitation, esplorando al contempo i temi dell'amicizia femminile, dell'ambizione e della sessualità.

"L'ho confezionato come mi era stato commissionato: un film carino, sexy, di forte impatto visivo (spero), comico. Oggi gli studiosi di cinema parlano di 'Second Wave Exploitation', ma allora era noto come film d'exploitation a basso costo che, per essere competitivo, doveva essere più trasgressivo dei film dei grandi studios. Perfino allora, con mio stupore e piacere, ci furono studiosi e recensori che non si fermarono alla superficie e col-



sero il messaggio. Per me è sempre stato un film sulla ricerca d'identità che tutti intraprendiamo quando siamo giovani. È un film serio su tre ragazze sottoccupate che nessuno prende (abbastanza) sul serio. Alla fine del film hanno imparato alcune lezioni di vita: avere un cuore generoso apre la strada alle amicizie sincere ma anche all'impermanenza dell'amore e al dolore della perdita; il desiderio per l'uomo sbagliato non fa bene all'etica o alle ambizioni; e, cosa più sorprendente di tutte, imparando a essere capitalisti ci si può trasformare in socialisti utopici" (Stephanie Rothman).

Dave Kehr

*Revisiting a format made popular by Depression-era films such as Three on a Match, Stephanie Rothman's independent feature follows three young, single women as they make their way in the Big City – here, the tie-dyed Los Angeles of the 1970s, where a spirit of personal liberation and new possibilities is in the air. Honey (Sarah Kennedy) is a farm-fresh newcomer who arrives in the city with no money and no job, who finds a job as a paid companion to a lonely millionaire. Denise (Laurie Rose) is an artist who paints billboards for a living and gets involved with a street musician with a dark secret. Jill (Lynne Guthrie) is a law student who takes a job as a cocktail waitress and finds herself involved with a gangland enforcer. With humor and irony, Rothman elegantly undermines the voyeuristic conventions of the exploitation film genre while exploring themes of female friendship, ambition, and sexuality.*

*"I packaged it as I was hired to do as a pretty, sexy, graphically strong (I hope), comic film. Today film scholars call this Second Wave Exploitation, but when I made it it was known as a low-budget exploitation film that had to be more transgressive than major studio films to compete. Even then, to my surprise and pleasure, there were a few scholars and reviewers who saw beyond those trap-pings to its core message. For me it has*

*always been a film about the quest for identity that we are all on when we are young. It is a serious film about three underemployed young women whom no one takes seriously – enough. By the film's end, they have learned such life lessons as: an open heart can lead to the warmth of friendship; the impermanence of love and the pain of loss; desire for the wrong man is not good for one's ethics or ambitions; and most surprising of all, learning how to be a capitalist can lead to becoming a utopian socialist." (Stephanie Rothman)*

Dave Kehr

## SBATTI IL MOSTRO IN PRIMA PAGINA

Italia-Francia, 1972

Regia: Marco Bellocchio

■ T. int.: *Slap the Monster on Page One*. Sog.: Sergio Donati. Scen.: Sergio Donati, Goffredo Fofi. F.: Luigi Kuveiller, Erico Menczer. M.: Ruggero Mastroianni. Scgf.: Dante Ferretti. Mus.: Nicola Piovani. Int.: Gian Maria Volonté (Giancarlo Bizanti), Fabio Garriba (Roveda), Carlo Tatò (moglie di Bizanti), Jacques Herlin (Lauri), John Steiner (Montelli), Corrado Solari (Mario Boni), Laura Betti (Rita Zigai). Prod.: Ugo Tucci per Jupiter Generale Cinematografica, UTI Produzioni Associate ■ DCP. D.: 87'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Minerva Pictures ■ Restaurato in 4K nel 2024 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Surf Film, Minerva Pictures e Kavac Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dai negativi camera e suono originali scansionati da Augustus Color. Restauro supervisionato da Marco Bellocchio / *Restored in 4K in 2024 by Cineteca di Bologna in collaboration with Surf Film, Minerva Pictures and Kavac Film at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original camera and sound negatives scanned by Augustus Color. Restoration supervised by Marco Bellocchio*

La lavorazione di *Sbatti il mostro in prima pagina* era iniziata con Sergio Donati (autore di gialli, sceneggiatore in particolare per Leone) come sceneggiatore e regista. Donati si ammalò, disse la produzione, ma in realtà di comune accordo lui e il produttore avevano giudicato che non era in grado di poter passare ancora alla regia, e così Committeri si dette da fare per trovare uno che riprendesse il film. Io accettai perché m'interessava un'esperienza di questo genere; saltare su un treno già in marcia, vedere cosa si poteva fare come lavoro strettamente professionale, e anche trasformare il film, che era un giallo sul mondo del giornalismo milanese, in un film di taglio politico. Mi trascinaì appresso Fofi e con lui riscrivemmo velocissimamente la sceneggiatura giorno per giorno, mentre si girava. Restarono gli ambienti, restarono quasi tutti gli attori, ma vennero aggiunti nuovi ruoli, tra cui quello fondamentale di Laura Betti, e la storia diventò completamente diversa. Marco Bellocchio, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984 raccontato dai suoi personaggi*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Mondadori, Milano 1984

Tra il 1971 e il 1976 Bellocchio continua a sviluppare il suo discorso antistituzionale con *Nel nome del padre* (1971), *Sbatti il mostro in prima pagina* e *Marcia trionfale* (1976). [...] Nei tre lungometraggi si comincia ad avvertire la ricerca di una nuova dimensione stilistica che tenga conto di alcuni modelli di riferimento dati dalle opere contigue di Ferreri, Petri, Rosi, Costa-Gavras, Damiani e intenda superarli per un diverso livello di coscienza politica. Questo si nota soprattutto in *Sbatti il mostro in prima pagina*, scritto in collaborazione con Goffredo Fofi, film che racconta una storia che attraversa una serie di eventi reali che hanno scosso in quegli anni la coscienza del paese. Si va da riferimenti a primi episodi terroristici, come le bombe alla Fiera campionaria di Milano del 1969, o di cronaca nera (la morte di Milena Sutter) a episodi di



Sbatti il mostro in prima pagina

guerriglia urbana o a eventi traumatici come la strage di piazza Fontana, la morte dell'anarchico Pinelli, o quella dell'editore Giangiacomo Feltrinelli. Il film appare oggi come una delle fonti più emblematiche del periodo e la fiction non impedisce di utilizzarlo non tanto per le sue qualità estetiche o espressive quanto per il suo alto grado di rappresentatività e per la capacità di trasmetterci il senso di tensione sociale e di temperatura ideologica in aumento e di lotta cieca e senza esclusione di colpi tra le varie forze organizzate, istituzionali e spontanee.

Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni Novanta 1960-1993*, vol. IV, Editori Riuniti, Roma 1993

*Work on Sbatti il mostro in prima pagina began with Sergio Donati (crime novel author and a screenwriter for [Sergio] Leone) as the screenwriter and director. According to production, Donati fell ill, but actually he and the producer mutually agreed he was not ready for directing yet, and so [Franco] Comitteri set out to find someone else to take over the film. I said yes because I was interested in an experience of this kind: jumping on a train that was already moving, seeing what could be done working strictly as a professional, and transforming a film, which was originally a mystery about the journalism world in Milan, into a political one. I dragged [Goffredo] Fofi along with me, and we rapidly rewrote the script day by day as*

*we were filming. The sets were the same as were most of the actors, but new roles were created, including Laura Betti's key part, and the story became completely different.*

Marco Bellocchio, *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984* raccontato dai suoi personaggi, edited by Franca Faldini and Goffredo Fofi, Mondadori, Milan 1984

*Between 1971 and 1976, Bellocchio furthered his anti-institutional position with In the Name of the Father (1971), Sbatti il mostro in prima pagina and Victory March (1976)... In these three feature films, we detect an exploration of a new stylistic dimension that draws inspiration from analogous works by Ferreri, Petri, Rosi, Costa-Gavras and*

*Damiani and aims to transcend them with a heightened level of political consciousness. This is especially noticeable in Sbatti il mostro in prima pagina, written in collaboration with Goffredo Fofi, a film telling a story alongside a series of real events that shook the country's conscience at that time. References range from early terrorist episodes, such as the bombs at the Milan trade fair in 1969, or crime news (the death of Milena Sutter) to episodes of urban guerrilla warfare or traumatic events such as the Piazza Fontana bombing and the deaths of the anarchist Pinelli and the publisher Giangiacomo Feltrinelli. Today, the film stands out as one of the most emblematic reflections of its era. Its value lies not only in its aesthetic or expressive qualities but also in its significant representativeness. Despite being a fictional work, it effectively communicates the social tension, increasing ideological fervour and the intense struggle between various organised, institutional and spontaneous forces.*

*Gian Piero Brunetta, Storia del cinema italiano. Dal miracolo economico agli anni novanta 1960-1993, vol. IV, Editori Riuniti, Rome 1993*

## I CORPI PRESENTANO TRACCE DI VIOLENZA CARNALE

Italia, 1973 Regia: Sergio Martino

■ T. int.: *Torso*. Sog.: Sergio Martino. Scen.: Ernesto Gastaldi, Sergio Martino. F.: Giancarlo Ferrando. M.: Eugenio Alabiso. Scgf.: Giantito Burchiellaro. Mus.: Guido De Angelis, Maurizio De Angelis. Int.: Suzy Kendall (Jane), Tina Aumont (Daniela Anselmi), Luc Merenda (Roberto), John Richardson (Franz), Roberto Bisacco (Stefano Vanzi), Ernesto Colli (venditore ambulante), Angela Covello (Katia), Carla Brait (Ursula), Patrizia Auditori (Florence Heineken). Prod.: Carlo Ponti per Compagnia Cinematografica Champion ■ DCP. D.: 83'. Col. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ■ Da: Arrow Films



I corpi presentano tracce di violenza carnale

per concessione di Surf Film ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Arrow Films presso i laboratori L'Immagine Ritrovata e R3Store Studios a partire dal negativo camera originale 35mm. *Grading* completato presso il laboratorio Fidelity in Motion. Audio rimasterizzato da Porsteinn Gíslason, a partire dai negativi sonoro originali. Tutti i materiali sono stati messi a disposizione da Surf Film / *Restored in 4K in 2023 by Arrow Films at L'Immagine Ritrovata and R3Store Studios from the original 35mm camera negative provided by Surf Film. Grading completed at Fidelity in Motion laboratory. Audio remastered by Porsteinn Gíslason from the original sound negatives. All materials provided by Surf Film*

*I corpi presentano tracce di violenza carnale* è il degno rappresentante [di un] filone tardo del giallo in cui le linee del realismo si infrangono sotto l'effetto del delirio e della pulsione e aprono a una forma di vertigine psichedelica che troverà il suo compimento in *Profondo rosso* (1975) di Dario Argento. *I corpi presentano tracce di violenza car-*

*nale* riprende da *Reazione a catena* di Mario Bava (uscito due anni prima) l'immagine delle paludi in cui affonda la prima vittima, ma ormai l'ossessione e la pulsione sessuale sembrano le due sole forze che guidano la narrazione. L'ambientazione studentesca (la piazza signorile del centro storico da cui si dipana tutto il racconto) si sposta a poco a poco nelle pieghe di un'Italia mostruosa popolata da abitanti degenerati, da contadini ritardati e da sessuomani. Questa visione incredibilmente malsana di un'Italia reduce dalla sbronza del boom economico degli anni Sessanta si cristallizza gradualmente in una villa irreale che domina un piccolo villaggio e può essere vista come la risposta selvaggia e squilibrata del giallo alle commedie grottesche di Dino Risi. Vincent Malausa, "Cahiers du cinéma", n. 706, dicembre 2014

L'uso delle location in *I corpi presentano tracce di violenza carnale* divide il film in due parti: la prima, che si svolge nella città universitaria medievale di Perugia, segue lo schema di molti gialli

ambientati in centri urbani; la seconda, girata nel piccolo borgo rurale di Tagliacozzo, in Abruzzo, isola in un luogo sperduto le rappresentanti della modernità globalizzata introducendo una struttura tematica tipica del 'giallo rurale'.

La trama segue un gruppo di giovani studentesse di diverse nazionalità, che partecipano a feste hippie dove si fa uso di droghe e con il loro comportamento sessuale mettono in scena la consueta commistione di promiscuità, omosessualità e prostituzione tipica del giallo. Quando un ispettore si rivolge alla loro classe per chiedere informazioni, il suo breve e sprezzante riferimento alla tendenza degli studenti a 'prendere a sassate' la polizia nel tentativo di smantellare lo stato colloca implicitamente i recenti movimenti giovanili di protesta accanto alla licenziosità in un grande calderone che comprende una generica 'modernità'.

Austin Fisher, *Blood in the Streets. Histories of Violence in Italian Crime Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2019

I corpi presentano tracce di violenza carnale *is a worthy representative [of a] later vein of the giallo genre, where strict lines of realism crumble under the weight of delirium and propulsion, paving the way for a form of psychedelic vertigo that would find its zenith in Dario Argento's Deep Red (1975)*. I corpi presentano tracce di violenza carnale *takes its lead from Mario Bava's Bay of Blood (released two years earlier), with its deadly marshlands trapping the first victim – but from that point on, the duo of obsession and sexual compulsion seem to be the only forces driving the narrative. This incredibly unsavoury vision of an Italy reeling from the hangover of the 1960s economic boom, congealing in an unreal villa overlooking a small village, can be seen as the wild, deranged reaction of giallo to the wry comedies of Dino Risi.*

Vincent Malausa, "Cahiers du cinéma", no. 706, December 2014



The Innerview

*The use of location in I corpi presentano tracce di violenza carnale divides it into two parts: the first, in the medieval university city of Perugia, follows the pattern of many gialli set in urban centres; the second, shot in the small rural town of Tagliacozzo in Abruzzo, isolates representatives of globalised modernity in a remote backwater with a typically "rural giallo" thematic structure.*

*The plot follows a group of young international students, who attend parties with drug-taking hippies and in their sexual behaviour enact the giallo's usual conflation of promiscuity, homosexuality and prostitution. When a detective addresses their class in an appeal for information, his brief, dismissive reference to the tendency of students to "protest and riot" in an attempt to "dismantle the state" implicitly places recent youth protest movements alongside such licentiousness in the melting pot that comprises a generic "modernity"...*

Austin Fisher, *Blood in the Streets. Histories of Violence in Italian Crime Cinema*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2019

## THE INNERVIEW

USA, 1973 Regia: Richard Beymer

■ Scen., F., M.: Richard Beymer. Int.: Richard Beymer, Joanna Bochco, Antranig Mahakian. Prod.: Richard Beymer per Richard Beymer Films ■ DCP. D.: 89'. Col. Versione inglese / In English ■ Da: Lightbox Film Center ■ Restaurato da Lightbox Film Center in collaborazione con Northeast Historic Film, National Film Preservation Foundation e Corpus Fluxus presso il laboratorio University of the Arts di Philadelphia (UArts), a partire dal montaggio del 1975 e dal *final cut* 16mm di Richard Beymer. Con il sostegno di Ron e Suzanne Naples / Restored by Lightbox Film Center in collaboration with Northeast Historic Film, National Film Preservation Foundation and Corpus Fluxus at University of the Arts of Philadelphia (UArts) laboratory, from the 1975 edit and Richard Beymer's 16mm final cut. Funding provided by Ron and Suzanne Naples

Quella di Richard Beymer è una delle carriere più sorprendenti della storia del cinema, iniziata come attore bambino in *Stazione Termini* di De

Sica nel 1953, accanto a Montgomery Clift e Jennifer Jones. Naturalmente è più famoso per gli indimenticabili ruoli in *West Side Story* e *Twin Peaks*. Ma cosa ha fatto tra queste due pietre miliari? Per buona parte del tempo ha abbandonato Hollywood ed è diventato un regista indipendente. Cosa ancor più inaspettata, i suoi film sono delle vere rivelazioni. Ha esordito con un acclamato documentario in 16mm sui diritti civili, *A Regular Bouquet* (1964), e poi è sparito a lungo dalla circolazione. Il suo lavoro più importante rimane *The Innerview*, un lungometraggio sperimentale che ha completato teoricamente nel 1973 ma che non ha mai smesso di rielaborare.

Caleidoscopico tour de force cinematografico, il film è anche un viaggio in un paesaggio interiore in sintonia con la migliore psichedelia anni Sessanta. *The Innerview*, che si avvale delle straordinarie interpretazioni dell'attrice protagonista Joanna Bochco e dello stesso Beymer, carismatico come sempre, offre una visione parallela della classica cultura underground americana. In una delle poche proiezioni pubbliche ha attirato l'attenzione di Kevin Thomas del "Los Angeles Times", secondo il quale "andando oltre il mistero dell'amore per arrivare al mistero della vita stessa, il diluvio di immagini ora spaventose, ora rassicuranti e sempre sensuali di *The Innerview* suscita una vasta gamma di emozioni – prepotenti sentimenti di terrore, disperazione e morte che si mescolano a un prodigioso senso di coesione con la natura e l'universo".

La versione originale del 1973 è irrimediabilmente perduta, dato che Richard nella sua costante ricerca della perfezione ha rimontato non solo il negativo originale ma anche tutte le copie esistenti. Attualmente è in procinto di completare un nuovo montaggio che integra sonoro e immagini sostanzialmente diversi. Il progetto di Lightbox Film Center, in collaborazione con Northeast Historic Film e National Film Preservation Foundation,

restauro la versione del 1975, l'ultima da lui completata su pellicola e per molti versi il culmine della sua visione iniziale dell'opera.

Come ha detto Beymer, "Non ho mai abbandonato il cinema. Ho solo fatto un altro tipo di cinema".

Ross Lipman

*Richard Beymer began one of the most surprising careers in the history of cinema as a child actor in De Sica's Terminal Station in 1953, appearing alongside Montgomery Clift and Jennifer Jones. He is of course best known for his unforgettable roles in West Side Story and Twin Peaks. But what did he do between these two milestones? He largely dropped out of Hollywood and became an independent filmmaker. What's even more unexpected is that the films are revelations. He began with an acclaimed 16mm civil rights documentary called A Regular Bouquet (1964) and then dropped entirely off the grid. His greatest achievement remains The Innerview, a feature-length experimental film that he ostensibly completed in 1973 and has been revising ever since.*

*A kaleidoscopic tour de force through the process of filmmaking, it's also a journey through an inner landscape that resonates with the best of 1960s psychedelia. Featuring a stunning performance by lead actress Joanna Bochco, as well as the ever-charismatic Beymer himself, The Innerview offers a parallel vision to the classic American underground of the era. In one of its few public screenings it caught the attention of the "Los Angeles Times" Kevin Thomas, who wrote, "Moving beyond the mystery of love to the mystery of life itself, The Innerview's flood of sometimes frightening, sometimes reassuring and always sensual images evokes a gamut of emotions – overpowering feelings of terror, despair and death mingling with a wondrous sense of oneness with nature and the universe."*

*The original 1973 version is lost beyond recovery, as Richard re-cut not just his original negative but all existing prints, in his ongoing quest for perfec-*

*tion. He's currently nearing completion of a new cut that integrates substantially different sound and picture. This new project by Lightbox Film Center in collaboration with Northeast Historic Film and the National Film Preservation Foundation restores the 1975 version of the film – the last he completed on film, and in many ways the culmination of his early vision of the work.*

*As Beymer said, "I never left the movies. I just made other kinds of movies."*

Ross Lipman

## MEAN STREETS

USA, 1973 Regia: Martin Scorsese

■ T. it.: *Mean Streets – Domenica in chiesa, lunedì all'inferno*. Sog.: Martin Scorsese. Scen.: Martin Scorsese, Mardik Martin. F.: Kent Wakeford. M.: Sid Levin. Scgf.: David Nichols. Int.: Harvey Keitel (Charlie), Robert De Niro (Johnny Boy), Amy Robinson (Teresa), David Proval (Tony), Richard Romanus (Michael), Cesare Danova (Giovanni), Victor Argo (Mario), George Memmola (Joey). Prod.: Jonathan T. Taplin per Taplin-Perry-Scorsese Productions ■ DCP. D.: 112'. Col. Versione inglese / *In English* ■ Da: The Criterion Collection per concessione di Warner Bros. ■ Restaurato in 4K nel 2023 da The Criterion Collection a partire dal negativo camera originale 35mm e dalle tracce magnetiche originali. Restauro supervisionato da Martin Scorsese / *Restored in 4k in 2023 by The Criterion Collection from the original 35mm camera negative and original magnetic tracks. Restoration supervised by Martin Scorsese*

*Mean Streets* parlava del Sogno Americano, secondo il quale chiunque può diventare ricco in fretta, e se non ci riesce con i metodi legali, può sempre farlo con quelli illegali. Il crollo dei valori è ancora una realtà odierna, e mi piacerebbe fare un altro paio di film sullo stesso tema. L'idea di questi ragazzi è quella di fare soldi, magari un milione di dollari o due, rubando, picchiando

o truffando qualcuno. È molto più facile che riuscire a guadagnarli onestamente. All'inizio della sceneggiatura di *Mean Streets* c'era una citazione tratta da un brano di Bob Dylan, *Subterranean Homesick Blues*, che diceva: "Hai studiato per vent'anni e ti hanno assegnato il turno di giorno". E un'altra che diceva, "scordatelo, non lo faremo". Ovviamente Dylan intendeva cose diverse. Ma io volevo descrivere un'attitudine, volevo capire perché queste persone si trovassero in determinate situazioni, la cui unica via d'uscita era spesso la morte. [...] Coloro che erano maggiormente rispettati nel quartiere dove sono cresciuto, non erano i lavoratori, ma i dritti, i capo-banda e i preti. Fu questo che mi spinse a tentare di diventare un prete, che temo sia un mestiere ancora più difficile!

*Mean Streets* fu un tentativo di rappresentare me e i miei amici sullo schermo, di mostrare come vivevamo, cos'era la vita a Little Italy. In un certo senso era un trattato antropologico o sociologico. Charlie si serve delle altre persone, ed è convinto di aiutarle; ma così facendo, egli non solo rovina loro, ma anche se stesso. Quando lotta con Johnny davanti alla porta, in strada, si comporta come se lo stesse facendo per gli altri, ma in realtà lo fa soltanto per il suo orgoglio, il primo peccato della Bibbia. La mia voce si sovrappone spesso a quella di Charlie per tutto il film; era un modo per cercare di trovare un accordo con me stesso, di redimermi. Non è difficile imporsi di andare a messa la domenica. Non è questa la redenzione, per me: redenzione è il modo in cui vivi, il modo in cui ti comporti con gli altri, sia nelle strade, che a casa, che in ufficio. Martin Scorsese, *Scorsese secondo Scorsese*, a cura di Ian Christie e David Thompson, Ubulibri, Milano 2003

*Mean Streets dealt with the American Dream, according to which everybody thinks they can get rich quick, and if they can't do it by legal means then they'll do it by illegal ones. That disrupts*



Mean Streets

*tion of values is no different today, and I'm interested in making a couple more pictures on the same theme. These guys' idea of making money, maybe a million or two, is by stealing, beating or cheating someone out of it. It's much sweeter, much better than actually earning it. At the beginning of the script of Mean Streets there was a quote from Bob Dylan's Subterranean Homesick Blues: "Twenty years of schooling and they put you on the day shift." Or, "forget it, we're not going to do it". Of course Dylan meant something else. But I wanted to delineate that attitude, to understand how these people suddenly find themselves in a quandary, where the only way out is very often death... The people who received the most respect in the area where I grew up were not the working people, they were the wise guys, the gang leaders, and the priests. And that was what inclined me towards the priesthood, which was a tougher profession, I'm afraid!*

*Mean Streets was an attempt to put myself and my old friends on the screen, to show how we lived, what life was like in Little Italy. It was really an anthropological or a sociological tract. Charlie*

*uses other people, thinking that he's helping them; but by believing that, he's not only ruining them but ruining himself. When he fights with Johnny against the door in the street, he acts like he's doing it for the others, but it's a matter of his own pride – the first sin in the Bible. My voice is intercut with Harvey's throughout the film, and for me that was a way of trying to come so terms with myself, trying to redeem myself. It's very easy to discipline oneself to go to mass on Sunday mornings. That's not redemption for me: it's how you live, how you deal with other people, whether it be in the streets, at home or in an office.*

Martin Scorsese, *Scorsese on Scorsese*, edited by Ian Christie and David Thompson, Faber and Faber, London 2003

## PAT GARRETT AND BILLY THE KID

USA, 1973 Regia: Sam Peckinpah

■ T. it.: Pat Garret e Billy Kid. Scen.: Rudy Wurlitzer. F.: John Coquillon. M.: David Berlatsky, Garth Craven, Tony de Zarraga,



Pat Garrett and Billy The Kid

Richard Halsey, Roger Spottiswoode, Robert L. Wolfe. Scgf.: Ted Haworth. Mus.: Bob Dylan. Int.: James Coburn (Pat Garrett), Kris Kristofferson (Billy Kid), Bob Dylan (Alias), Richard Jaeckel (Kip McKinney), Katy Jurado (signora Baker), Chill Wills (Lemuel), Barry Sullivan (Chisum), Jason Robards Jr. (governatore Wallace). Prod.: Gordon Carroll per Metro-Goldwyn-Mayer ■ DCP. D.: 117'. Col. Versione inglese / In English ■ Da: The Criterion Collection per concessione di Warner Bros. ■ Restaurato in 4K nel 2024 da The Criterion Collection a partire dal negativo camera originale 35mm e dalle tracce magnetiche originali. Restauro supervisionato da Paul Seydor e Roger Spottiswoode / Restored in 4K in 2024 by The Criterion Collection from the original 35mm camera negative and the original magnetic tracks. Restored supervised by Paul Seydor and Roger Spottiswoode

Pat Garrett è una figura perseguitata dalla morte per tutto il film [...]. Metà dei western di Peckinpah – compreso *Pat Garrett and Billy the Kid*, il più lugubre, il più ossessionato dall'età che avanza e dalle occasioni che sfumano

– si svolge prima del 1895, la data in cui la frontiera fu dichiarata 'chiusa' e la libertà, fino ad allora storicamente accessibile, fu teoricamente eliminata dal campo delle possibilità. I conflitti di Garrett con libertà e integrità, età e cambiamento, sopravvivenza e adattamento, ne fanno la figura centrale del film, il suo eroe tragico. Quei conflitti non sono legati a una concezione sentimentale della storia ma ad aspetti psicologici, alle necessità e alle scelte che i personaggi dei western di Peckinpah devono affrontare quando invecchiano e si ritrovano a vivere periodi di transizione (come la Guerra della contea di Lincoln e l'ascesa economica e politica del Nuovo Messico). È questo in parte a far sì che Billy appaia come un'incarnazione ipotetica e non particolarmente praticabile della libertà, perché è solo libertà di passare il tempo a sparare alle teste dei polli e implica il restare per sempre 'the Kid', il ragazzo.

Al di là della sua specificità storica, Garrett è, con il suo desiderio di morte, con la centralità che la morte riveste nella sua vita, non dissimile da altri eroi di Peckinpah. [...]

Il fatto che Garrett non trovi mai per sé un ruolo che lo soddisfi [...] fa parte di un malessere generale che attraversa tutto il film. Il lavoro, a quanto pare, deve essere sempre un'attività alienante in questo sistema socioeconomico in erba. Ciò fa di *Pat Garrett*, se non un western marxista, un film profondamente disincantato, sia per l'atmosfera da controultura anni Sessanta data dalla presenza di Kristofferson e Bob Dylan, sia per la poetica western di Peckinpah, che un critico ha definito post-*Mucchio selvaggio*, post-Sergio Leone, post-*Antonio das Mortes*. In questa situazione, colmando il vuoto tra la mentalità da outsider di Billy e della sua banda e il nuovo sfruttamento economico, il gioco ha un ruolo di primo piano e un significato mutevole e ambiguo: fuga e rifiuto del lavoro alienato, ma anche, nella sua competitività, metafora del mondo degli affari e dei potenti.

Richard Combs, *A Fabulous Melancholy and a Greater Design: Pat Garrett and Billy the Kid*, "Monthly Film Bulletin", vol. 56, n. 668, 1° settembre 1989

*Pat Garrett is a death-haunted figure throughout the film... Half of Peckinpah's westerns – including Pat Garrett and Billy the Kid, the most mournful, the most obsessed with age and fading options of them all – are set sometime before 1895, the date when the frontier was declared "closed", and freedom, until then historically available, was supposedly taken off the shelf. Garrett's struggle with freedom and integrity, age and change, survival and adaptation, are what make him central to the film, its tragic hero. They are not tied to a sentimental conception of history but to certain psychological themes, to the needs and choices that always confront Peckinpah's westerners as they age, and find themselves in various times of transition (like the Lincoln County War and the economic and political emergence of New Mexico). Partly this is why Billy seems such a hypothetical embodiment*

of freedom, and not a particularly viable one, if it only involves the freedom to hang out, shooting the heads off chickens, and means that he must always remain the “Kid”.

Despite his historical particularity, Garrett is, in his death wish, in the death-centredness of his life, not unlike other Peckinpah heroes...

If Garrett never finds a satisfactory role for himself... it is part of a general malaise in the film. Work, it seems, must always be an alienating activity in this budding socioeconomic system. This makes Pat Garrett, if not a Marxist Western, then a truly disenchanting one, in both the 60s counter-culture ambience conferred by the casting of Kristofferson and Bob Dylan, and in Peckinpah's own Western practice, which one critic has described as post-Wild Bunch, post-Sergio Leone, post-Antonio das Mortes. In this situation, filling the void between the dropout ethos of Billy and his gang and the new economic exploitation, games have a prominent role and a shifting, ambiguous meaning – escape from and rejection of alienated labour, but also, in their competitiveness, a metaphor for the businessmen and the power players.

*Richard Combs, A Fabulous Melancholy and a Greater Design: Pat Garrett and Billy the Kid, “Monthly Film Bulletin”, vol. 56, no. 668, 1 September 1989*

## THE CONVERSATION

USA, 1974 Regia: Francis Ford Coppola

■ T. it.: *La conversazione*. Scen.: Francis Ford Coppola. F.: Bill Butler, Haskell Wexler. M.: Richard Chew. Scgf.: Dean Tavoularis. Mus.: David Shire. Int.: Gene Hackman (Harry Caul), John Cazale (Stan), Allen Garfield (Bernie Moran), Frederic Forrest (Mark), Cindy Williams (Ann), Michael Higgins (Paul), Elizabeth MacRae (Meredith), Teri Garr (Amy Fredericks), Harrison Ford (Martin Stett), Robert Duvall (il direttore). Prod.: Francis Ford Coppola per The Directors Company



The Conversation

■ DCP. D.: 114'. Col. Versione inglese / In English ■ Da: StudioCanal ■ Restaurato in 4K nel 2024 da American Zoetrope in collaborazione con StudioCanal presso i laboratori Roundabout Entertainment e American Zoetrope, a partire dal negativo originale reso disponibile per la prima volta. Una copia 35mm è stata usata come riferimento per il *grading*. Colonna sonora 5.1 realizzata nel 2000 da Walter Murch. Restauro approvato da Francis Ford Coppola / Restored in 4K in 2024 by American Zoetrope in collaboration with StudioCanal at Roundabout Entertainment and American Zoetrope laboratories, from the original negative accessed for the first time. An approved 35mm reference print was used for the colour grading. 5.1 soundtrack created in 2000 by Walter Murch. Restoration approved by Francis Ford Coppola

Coppola, che aveva cominciato a lavorare a *The Conversation* nel 1966, è affascinato dalle invenzioni nel campo dello spionaggio, in particolare dalle intercettazioni tra la folla eseguite con sofisticati microfoni direzionali. Un interesse che notiamo sin dalla prima sequenza in cui Harry Caul ascolta una coppia di adulteri in piena Union Square a San Francisco. Il film è, almeno apparentemente, agli antipodi del

*Padrino*: è la storia di un uomo, brillante nel suo lavoro ma mediocre nella vita affettiva, che si ritrova in un affare più grande di lui che aumenta ancor di più il suo senso di inadeguatezza. Gene Hackman, volto impassibile, baffi, impermeabile grigio, risponde con abnegazione al nome di Caul. Non vi è nessuna grandezza nel personaggio di questo professionista che esegue i suoi incarichi a occhi chiusi ed è troppo sospettoso per fidarsi di chiunque, concorrenti, amici, amanti. Ma a un tratto si spezza qualcosa: il suo lavoro di investigatore privato provoca la morte di una donna e di un bambino e quando un'altra vicenda minaccia di prendere la stessa piega, Harry Caul è in preda ai demoni della sua coscienza. [...]

Senso di colpa, cattiva coscienza, ripetizione: la trama sembra richiamare più Brian De Palma che i deliri di grandezza di Coppola. Non a caso *The Conversation* è uno dei film preferiti di De Palma, che lo cita apertamente in *Blow Out* (1981) nella scena in cui un tecnico del suono diventa testimone dell'omicidio di un politico. I due film germogliano da un terreno fertile comune: quello di *Blow-up* (1966) di Michelangelo Antonioni, in cui un fotografo immortalava un assassinio senza





The Devil in Miss Jones

neppure accorgersene. I tre film condividono le medesime tematiche: un uomo solitario si rinchioda nella propria stanza da lavoro per ritrovare ciò che gli è sfuggito sul momento; questa ricerca forsennata conduce a delle prove, ma questo non basta a salvare le persone minacciate; l'apprendista detective, concentrato sui particolari, abbandona il mondo per rifugiarsi in una realtà parallela. Sa tutto, tuttavia è incapace di trasporre questo sapere sul piano della realtà. Sono uomini che, proprio come il fotografo nell'ultima inquadratura di *Blow-up*, scompaiono. Stéphane Delorme, Francis Ford Coppola, "Cahiers du cinéma", Parigi 2002

*In 1966 [Francis Ford Coppola] had started work on The Conversation, fascinated by technical developments in the field of espionage, in particular the art of carrying out surveillance in a crowd, using long-range microphones. We recognise here the first sequence, in which Harry Caul monitors the conversation of a couple who are carrying on an illicit affair, as they walk through Union Square in San Francisco. The film appears to be the diametric opposite of The Godfather. It is the story of a man who is brilliant*

*at his job but emotionally inadequate, who finds himself embroiled in a case that is beyond his grasp and that drives him deeper into his state of torpor. Gene Hackman, with his closed-down features, moustache and grey raincoat, answers with resignation to the name Caul. This professional has no sort of grandeur about him as he carries out his commissions as if with his eyes shut, too wary to confide in anyone, whether it be his competitors, friends or mistresses. But there's a crack in his armour: his professional activities once caused the deaths of a woman and a child, and when another case threatens to take a similar turn, he falls prey to his inner demons...*

*An error, a guilty conscience, neurotic repetition: the scenario seems closer to Brian De Palma than to Coppola's flights of grandeur. And The Conversation happens to be one of De Palma's favourite films; he quotes it explicitly in Blow Out (1981), in which a recording engineer witnesses the murder of a politician. The two films have a common source: Michelangelo Antonioni's Blow-up (1966), in which a photographer captures the image of a murder without realizing it. All three films share the same motifs: a lonely man shuts himself up in*

*his workroom in order to retrieve what he had failed to see; his frantic efforts produce evidence but are not enough to save the people under threat; the would-be detective, buried in the detail, withdraws from the world into a parallel reality. He knows everything, but is unable to bring this knowledge into the real world. These men, like the photographer in the final shot of Blow-up, disappear. Stéphane Delorme, Francis Ford Coppola, "Cahiers du cinéma", Paris 2010*

## THE DEVIL IN MISS JONES

USA, 1974 Regia: Gerard Damiano

■ T. it.: *Miss Jones*. Sog.: ispirato dalla pièce *A porte chiuse* (1944) di Jean-Paul Sartre. Scen.: Gerard Damiano. F.: Harry Flecks [João Fernandes]. M.: Gerard Damiano. Mus.: Alden Shuman. Int.: Georgina Spelvin (Justine Jones), John Clemens (Abaca), Harry Reems (l'insegnante). Prod.: Herb Nitke per Pierre Productions ■ DCP. D.: 67'. Col. Versione inglese / *In English*  
 ■ Da: Damiano Films ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Cineric in collaborazione con Damiano Films presso il laboratorio Cineric, a partire da una scansione wet gate di una copia 35mm. Con il sostegno di Gerard Damiano Jr. e Charstar Damiano / *Restored in 4K in 2023 by Cineric in collaboration with Damiano Films at Cineric laboratory, from a wet gate scan of a 35mm print. Funding provided by Gerard Damiano, Jr. and Charstar Damiano*

Justine Jones (Georgina Spelvin), vergine e zitella, si toglie la vita per poi scoprire di essere condannata all'inferno senza aver mai veramente vissuto. Implora così una seconda possibilità e giura di vivere una vita "consumata dalla lussuria" prima di accettare il suo destino eterno.

Se *Deep Throat* di Gerard Damiano aveva spinto il pubblico generalista ad andare al cinema per vedere film per adulti, fu il successivo *The Devil in Miss Jones* a far sì che la critica li prendesse sul serio. La campagna promozionale

originale comprendeva citazioni dalla stampa mainstream, una conquista senza precedenti per un "film porno".

La fotografia di Harry Flecks (João Fernandes), così come la sceneggiatura, la regia e il montaggio di Damiano fissarono gli standard per un'epoca del cinema che sarebbe stata chiamata "L'età dell'oro del porno". Anche l'evocativa colonna sonora originale composta da Alden Shuman ottenne consensi internazionali. La BBC l'ha considerata tra le cento migliori musiche per film di tutti i tempi.

Ma fu l'interpretazione di Georgina Spelvin a distinguere il film da altri del genere. Il critico Roger Ebert scrisse: "L'unico film hard-core che ho visto che fosse efficacemente erotico è stato *The Devil in Miss Jones* – ed era erotico non per il suo contenuto hard-core ma suo malgrado. Funzionava perché la sua star, Georgina Spelvin, era capace di proiettare emozioni, coinvolgimento e abbandono... L'aspetto geniale di *The Devil in Miss Jones* era che la realtà e le motivazioni immaginate per il personaggio principale rendevano credibili le scene di sesso".

L'incontro casuale di Spelvin con Gerard Damiano durante un colloquio per un posto di addetta alla ristorazione sul set cambiò il corso della sua vita. Non solo ottenne il ruolo della protagonista ma accettò anche il lavoro, cucinando per il cast e la troupe tra una ripresa e l'altra. Dopo il successo di *The Devil in Miss Jones* il pubblico era ormai pronto per film seri con contenuti sessualmente espliciti. Era iniziata l'era del "Porno Chic".

Gerard Damiano Jr.

*Virgin spinster Justine Jones (Georgina Spelvin) takes her own life only to discover that she is condemned to hell without ever having really lived. She begs for a second chance and vows to live a life "consumed by lust" before accepting her eternal fate.*

*While Gerard Damiano's Deep Throat got the general public going to theaters to see adult films, it was his fol-*

*lowup, The Devil in Miss Jones, that got the critics to take them seriously. The original ad campaign was made up of quotes from the mainstream press, an unprecedented feat for a "porno movie".*

*The cinematography by Harry Flecks (João Fernandes), as well as the script, direction, and editing, by Damiano, set the bar for an era in filmmaking that would come to be called "The Golden Age of Porn". Even the haunting original score by composer Alden Shuman garnered international acclaim. The BBC ranked it among the top 100 movie soundtracks of all time.*

*But it was the performance by Spelvin that set the film apart from others of the genre. Critic Roger Ebert wrote: "The only hardcore film I've seen that was effectively erotic was The Devil in Miss Jones – and it was erotic not because of its hardcore content but in spite of it. It worked because its star, Georgina Spelvin, was so able to project emotion, involvement, and abandon... The genius of The Devil in Miss Jones was that the title character had a fictional reality and motivation that made the sex scenes credible."*

*Spelvin's chance meeting with Damiano during an interview for a craft service job would change the course of her life. She not only landed the starring role in the film, but accepted the craft service job as well, cooking for the cast and crew in between takes. Following the success of The Devil in Miss Jones, audiences were now ready for serious films with sexually explicit content. The era of porno chic had begun in earnest.*

Gerard Damiano Jr.

#### PHASE IV

USA-Regno Unito, 1974

Regia: Saul Bass

■ T. it.: *Fase IV: distruzione Terra*. Scen.: Mayo Simon. F.: Dick Bush. M.: Willy Kemplen. Scgf.: John Barry. Mus.: Brian Gascoigne. Int.: Nigel Davenport (Ernest Hubbs), Michael Murphy (James Lesko),

Lynne Frederick (Kendra Eldridge), Alan Gifford (signor Eldridge), Robert Henderson (Clete), Helen Horton (signora Eldridge). Prod.: Paul B. Radin per Alced Productions, PBR Productions ■ 35mm. D.: 84'. Col. Versione inglese / *In English*  
■ Da: Academy Film Archive

Impossibile non pensare a *La donna che visse due volte* vedendo le sinuose forme geometriche con cui uno dei protagonisti visualizza su un monitor il linguaggio delle formiche, e il colore rosso che illumina d'improvviso il suo volto. È con quest'uso antinarrativo di elementi grafici e colori che Saul Bass firma il suo unico lungometraggio da regista. Collocato tra gli epigoni di *2001: Odissea nello spazio*, *Phase IV* è un film di fantascienza intellettuale ed ecologista. Dopo alcuni eventi cosmici che la scienza non sa spiegare, viene osservato un comportamento anomalo nelle formiche di un altipiano dell'Arizona: specie diverse s'incontrano e comunicano. I due scienziati giunti a risolvere la situazione si ritrovano assediati dai minuscoli avversari nella loro stazione tecnologica.

Che il capolavoro kubrickiano sia un modello inevitabile non lo dimostrano tanto le torri simil-monoliti costruite dalle formiche quanto l'afflato speculativo, affidato soprattutto ai commenti in voice over. Ulteriore fonte d'ispirazione è certamente un altro film sul rapporto uomo-insetti, Oscar al miglior documentario 1972, *The Hellstrom Chronicle* di Walon Green, da cui proviene Ken Middleham, chiamato a replicare la fotografia delle sequenze delle formiche. A partire dagli oltre cinque memorabili minuti dell'incipit, in cui le piccole dominatrici si organizzano nei cunicoli sotterranei. La terra è già loro, non dei due umani che, salutati dall'ironico cartello "Paradise City", arrivano in una landa desolata come su un pianeta alieno e inospitale.

Al contrario di horror fantascientifici come *Assalto alla Terra* o *Tarantola*, dove il pericolo è causato dal giganti-



Phase IV

smo degli insetti, le dimensioni delle specie sono quelle reali, ma il senso di minaccia imminente è esaltato dalla messinscena: l'angolazione del punto di ripresa e la profondità di campo che giocano a rovesciare le proporzioni, le soggettive a mosaico degli insetti e gli inquietanti effetti sonori che accompagnano il loro brulicare. Ma la Paramount pensava forse a quei modelli anni Cinquanta quando tagliò il finale voluto da Bass, vetta sperimentale del film: un montaggio psichedelico di sovrimpressioni e sovrapposizioni, silhouette e primissimi piani, paesaggi magrittiani e innesti uomo-animale. La "Fase IV" (dopo le tre che hanno scandito il film) giunge solo ora: che la nuova umanità abbia inizio.

Alice Autelitano

*It's hard not to think of Vertigo when the ants' language is transformed into sinuous geometric shapes on a monitor, and then suddenly the face of one protagonist is illuminated in red. Through this anti-narrative use of graphic elements and colours, Saul Bass made his mark as a director with his only feature-length film, Phase IV. An intellectual and ecological science-fiction piece, this film sits among the epigones of 2001: A Space Odyssey. Following cosmic events that scientists are unable to explain, ants on an Arizona plateau begin to act strangely: different species meet up and communicate together. The two scientists sent to investigate find themselves besieged by these tiny adversaries in their high-tech laboratory.*

*The influence of Kubrick's masterpiece is evident, not only in the monolith-like*

*towers built by the ants but especially in the film's speculative nature, driven largely by voiceover commentary. Another clear inspiration is The Hellstrom Chronicle (Walon Green, 1971), a film about human-insect relations that won the Oscar for Best Documentary Feature, and which involved Ken Middleham, who was brought in to Phase IV to replicate the photography of the ant sequences. The film opens with over five memorable minutes showcasing the ants getting organised in their underground tunnels, suggesting the earth already belongs to them and not to the two humans who arrive in this desolate, alien landscape greeted by an ironic sign reading "Paradise City".*

*Unlike science-fiction horror films such as Them! or Tarantula, where the*



The Sugarland Express

*danger comes from gigantic insects, the ants in Phase IV remain true to scale. The sense of impending danger is amplified through the mise-en-scène: camera angles and depths of field distorting proportions, mosaic point-of-view shots of the insects and unsettling sound effects accompanying their swarming. Paramount, however, might have been thinking of those 1950s examples when it cut Bass's original ending, the film's experimental peak: a psychedelic montage of superimposed images, silhouettes, extreme close-ups, Magritte-like landscapes and man-animal fusion. "Phase IV" (after the three phases dividing the film) is finally here: let the new humanity begin.*

*Alice Autelitano*

## **THE SUGARLAND EXPRESS** USA, 1974 Regia: Steven Spielberg

■ T. it.: *Sugarland Express*. Sog.: Steven Spielberg, Hal Barwood, Matthew Robbins. Scen.: Hal Barwood, Matthew Robbins. F.: Vilmos Zsigmond. M.: Edward M. Abrams, Verna Fields. Scgf.: Joe Alves Jr. Mus.: John Williams. Int.: Goldie Hawn (Lou Jean Poplin), Michael Sacks (Maxwell Slide), William Atherton (Clovis Poplin), Ben Johnson (capitano Tanner), Gregory Walcott (Ernie Mashburn), Steve Kanaly (Jessup), Louise Latham (signora Looby), Harrison Zanuck (Langston Poplin), Dean Smith (Russ Berry). Prod.: Richard D. Zanuck, David Brown per Zanuck/Brown Company ■ DCP. D.: 110'. Col. Versione inglese / *In English*  
■ Da: Universal Pictures per concessione

di Park Circus ■ Restaurato in 4K nel 2024 da Universal Pictures. Restauro supervisionato da Steven Spielberg / *Restored in 4K in 2024 by Universal Pictures. Restoration supervised by Steven Spielberg*

Richard Zanuck e David Brown erano entusiasti dello script [scritto da Hal Barwood e Matt Robbins], ma, avendo la Universal una parte importante nella realizzazione, dovettero sentire anche la voce di Wasserman, capo dello Studio nonché della MCA, la produttrice televisiva della casa cinematografica. L'obiezione di Wasserman merita attenzione perché implica un serio discorso critico e non solo commerciale. Egli disse ai due produttori che ormai i tempi al-

legri degli eroi erano finiti nel cinema americano: lui aveva stima di [Steven] Spielberg e lo script era buono, ma non c'era da farsi illusioni. [...] È vero che (come afferma Spielberg medesimo), essendo uscito lo stesso anno di *La rabbia giovane* di Malick e *Gang* di Altman, soffrì di tale vicinanza (secondo Spielberg le varie recensioni potevano essere intercambiabili). È anche vero, però, che i tre film 'contemporanei' avevano tutti, singolarmente, personalissime frecce al loro arco: solo una critica superficiale poteva accomunarli. [...]

Girato per quasi tutta la sua lunghezza su location sulle strade texane, *The Sugarland Express* è un road movie, uno di quei film in voga in USA già dalla metà dei Sessanta ma in realtà genere in auge sin dai tempi di *Accade una notte* e *I dimenticati*. Tuttavia, questa volta la strada e la storia connessa hanno significati diversi. Non siamo più di fronte agli apologhi protestatari tipo *Easy Rider* e *Punto zero*. *Sugarland* non intende accattivarsi le simpatie turistiche del pubblico internazionale né sfornare esemplificazioni sensazionalistiche sulla violenza americana, né tanto meno allegorizzare istanze sociali. In un certo senso tutto questo è presente, ma in modo da trascendere i singoli, collaudati modelli, e sempre – anche nei morceaux di tragedia – con una punta di personale ironia. [...] Visivamente siamo lontani dall'oleografismo turistico di un *Easy Rider*. Spielberg ha un senso perfetto, raffinato della composizione dell'inquadratura, e non c'è nulla di semidocumentaristico in questa pellicola che è purtuttavia anche un documentario sull'America.

Franco La Polla, *Steven Spielberg*, l'Unità-Il Castoro, Milano 1995

*Richard Zanuck and David Brown were excited by the script [written by Hal Barwood and Matt Robbins]; however, since Universal were a key part of the production team, they had to consult Wasserman, the head of the both the stu-*

*dio and MCA, its television production wing. Wasserman's objection is worth considering because it is not only concerned with commercial considerations but also contains serious observations. He told the two producers that the happy era of positive heroes was over as far as American cinema was concerned. He respected [Steven] Spielberg and thought that the script was good, but that they should not delude themselves... It is true, as Spielberg himself affirmed, that the film suffered from comparisons with Malick's Badlands and Altman's Thieves Like Us, which were released the same year (Spielberg claimed the reviews were practically interchangeable). It is also true, however, that these three "contemporary" films all possessed very distinctive individual traits; only a superficial critic could lump them all together...*

*Almost entirely shot on location on the streets of Texas, The Sugarland Express is a road movie, a type of film that was in fashion at the time but whose roots can be traced back to It Happened One Night and Sullivan's Travels. Nevertheless, both the road and the story constructed around it now carried very different meanings. This was not a fable critiquing contemporary reality, like Easy Rider or Vanishing Point. Sugarland does not make use of a tourist gaze to capture international audiences or crank out a sensationalist tale of American violence, nor does it offer an allegory for contemporary society. To an extent, all of these are true, but in a way that transcends each of them and always – even in its tragic moments – with a healthy dose of irony... Visually, the film is far removed from the picture postcards of Easy Rider. Spielberg has a perfect, refined sense of composition and there is not a trace of semi-documentary aesthetics in this film, even if it can nonetheless be considered a documentary on America.*

Franco La Polla, *Steven Spielberg*, l'Unità-Il Castoro, Milano 1995

## CARRIE

USA, 1976 Regia: Brian De Palma

■ T. it.: *Carrie - Lo sguardo di Satana*. Sog.: dal romanzo omonimo (1974) di Stephen King. Scen.: Lawrence D. Cohen. F.: Mario Tosi. M.: Paul Hirsch. Scgf.: William Kenney, Jack Fisk. Mus.: Pino Donaggio. Int.: Sissy Spacek (Carrie White), Piper Laurie (Margaret White), Amy Irving (Sue Snell), William Katt (Tommy Ross), Nancy Allen (Chris Hargenson), John Travolta (Billy Nolan), Betty Buckley (professoressa Collins). Prod. Paul Monash per Red Bank Films ■ DCP. D.: 98'. Col. Versione inglese / In English ■ Da: MGM per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K nel 2022 da Park Circus a partire dal negativo camera originale / Restored in 4K in 2022 by Park Circus from the original camera negative

Le storie di adolescenza di Stephen King nascono dai suoi ricordi come insegnante e come allievo, "un tempo di sofferenza e risentimento". Lo paragona alle iniziazioni tribali degli irochesi che colpiscono con le mazze i giovani guerrieri. Sostituite le mazze con gli insulti e avrete lo spogliatoio della scuola in cui si apre *Carrie*, con le ragazze che lanciano assorbenti alla coetanea sessualmente inconsapevole. Dall'estasi in *slow motion* nello spogliatoio femminile all'improvviso e rabbioso attacco contro una ragazza sanguinante e disperata, il sogno erotico cede il passo all'incubo. [...]

Una scuola superiore di periferia è un microcosmo. I coetanei di Carrie sono darwinisti sociali, se la prendono con i più deboli. "Volevo che il lettore vedesse che questa ragazza era maltrattata", spiega King. "Quello che fa non è cattivo, non è nemmeno vendetta. È semplicemente il modo in cui si reagisce quando si viene feriti con crudeltà". De Palma sostiene che il potere della ragazza sia puramente emotivo. Per il regista sono la maturazione e lo sviluppo fisico di Carrie a stimolarne i talenti. Il sangue porta con se il potere. *Carrie* rappresenta un'eccezione tra i molti bambini dotati di King.

È allo stesso tempo vittima e mostro. Una creatura letteralmente divisa in split screen. È questo che separa *Carrie* dalla raccapricciante serie di slasher movie venuti sulla sua scia. King ha convocato *Il dottor Jekyll e Mister Hyde* in una scuola superiore e il pubblico arde in attesa della sua vendetta. [...]

Si racconta che De Palma e Lucas, in cerca di volti per la scuola superiore e la galassia lontana, abbiano effettuato sessioni di casting congiunte per *Carrie* e *Guerre stellari*. In un differente universo, William Katt, che interpreta il gentile Tommy Ross, avrebbe potuto essere Luke Skywalker e Amy Irving, che veste i panni della compassionevole Sue Snell, una principessa Leila molto diversa. [...] La deliberata tensione drammatica creata da De Palma tra la commedia d'exploitation per teenager e l'horror psicologico avrà un'enorme influenza. *Carrie* avrebbe scatenato non solo l'ondata di horror adolescenziali da *Halloween* a *Scream*, ma commedie di ambientazione scolastica come *Animal House* e *Porky's*. [...] Quel secchio di sangue di maiale ha lasciato un segno indelebile sul paesaggio culturale. Ian Nathan, *Stephen King sul grande e piccolo schermo*, Rizzoli, Milano 2020



Carrie

*Stephen King admitted his stories of adolescence were drawn from his memories of high school, both, as teacher and pupil, "a time of misery and, resentment". He likened it to the tribal initiations of American Iroquois who swung clubs at their young braves. Replace clubs with insults and you have the high-school locker room where Carrie opens, with girls throwing sanitary napkins at a sexually ignorant girl. From the slow-motion swoon through a female locker room to the sudden wrench into the rabid attack on a desperate, bleeding girl is like an erotic dream giving way to a nightmare...*

*A suburban high school is a microcosm of society. Carrie's secular peers are social Darwinists, turning on the weak. "I wanted the reader to see that this girl was really being put upon," said King, "that what she did was not really evil, not even*

*revenge, but just the way you strike out at somebody when you're badly hurt."* [Brian] De Palma maintained that her power was purely emotional. De Palma leant into the idea that it was Carrie's coming of age that stirs her talents. With the blood comes the power. Carrie is the exception among King's many gifted children. She is both victim and monster. A creature literally divided across split screens. This is what separates Carrie from the gruesome procession of slasher movies that came in its wake. King had reconvened Dr Jekyll and Mr Hyde in a high school and audiences would find themselves inflamed by the frisson of her revenge...

*It is now legend that searching for unknowns for their respective high school and faraway galaxy, De Palma and Lucas doubled up on casting ses-*

*sions for Carrie and Star Wars. In a different universe, William Katt, who plays nice guy Tommy Ross, could have been Luke Skywalker and Amy Irving, as the compassionate Sue Snell, a very different Princess Leia... De Palma was deliberately creating a dramatic tension between teenploitation comedy and psychological horror that became seminal. Carrie would spark not only the spate of adolescent horrors from Halloween to Scream, but grossout high-school comedies like Animal House and Porky's... That bucket of pig's blood left a permanent mark on the cultural landscape. Ian Nathan, Stephen King at the Movies. A Complete History of the Film and Television Adaptations from the Master of Horror, Palazzo Editions, London 2019*



Risky Business

## RISKY BUSINESS

USA, 1983 Regia: Paul Brickman

■ T. it.: *Risky Business - Fuori i vecchi... i figli ballano*. Scen.: Paul Brickman. F.: Reynaldo Villalobos, Bruce Surtees. M.: Richard Chew. Scgf.: William J. Cassidy. Mus.: Tangerine Dream. Int.: Tom Cruise (Joel), Rebecca De Mornay (Lana), Joe Pantoliano (Guido), Richard Masur (Rutherford), Bronson Pinchot (Barry), Curtis Armstrong (Miles Dalby), Nicholas Pryor (padre di Joel), Janet Carroll (madre di Joel), Shera Danese (Vicki), Raphael Sbarge (Glenn). Prod.: Jon Avnet, Steve Tisch per Warner Bros., The Geffen Film Company ■ DCP. D.: 99'. Col. Versione inglese / *In English* ■ Da: The Criterion Collection per concessione di Warner Bros. ■ Restaurato in 4K nel 2024 da The Criterion Collection, a partire dal

negativo camera originale 35mm e dalle tracce magnetiche originali. Restauro supervisionato da Paul Brickman e Jon Avnet / *Restored in 4K in 2024 by The Criterion Collection from the original 35mm camera negative and original magnetic tracks under the supervision of director Paul Brickman and Jon Avnet*

Dunque dopotutto gli anni Ottanta erano un incubo, dove entri in una doccia su invito d'una bella ragazza nuda e attraversati i vapori ti ritrovi, con tre ore di ritardo, nell'aula degli esami di ammissione al college, che ovviamente non superi, e dunque addio Princeton, addio gloria e addio grana. Poi l'incubo prende, diciamo così, una curva libidinale più soddisfacente, che porta un diciottenne con il fresco sorriso di Tom Cruise a perdere

focosamente la verginità, e quindi, per un intreccio di improbabili eventi, a ritrovarsi apprendista pappone e, tempo ventiquattr'ore, a trasformare in bordello la bella casa bianco-coloniale (a Chicago!) lasciata libera dai genitori in vacanza. Questi genitori sembrano l'eco frastornata di quelli di Benjamin nel *Laureato*, mentre lungo l'intero arco onirico-ormonale della storia fischiano frantumi di futuri film dell'epoca, *Tutto in una notte* o *Qualcosa di travolgente*, e risalendo s'arriva alla memoria di quel capolavoro capostipite dei film sulla perdita d'innocenza americana che fu *American Graffiti*.

Lusso, capitale, mafia, sesso e persino l'Ivy League qui si sfiorano, si strusciano, si compenetrano ruvidamente, e le metafore visive non mancano. La scena dell'amore sull'ultimo metrò vira al soft core adolescenziale, con Phil Collins a creare un'isola di languore nella colonna sonora firmata Tangerine Dreams. Dunque gli anni Ottanta produssero con *Risky Business* un incubo che corrompeva e sbugiardava parecchi valori in voga, e il falso lieto fine ha un suo coerente cinismo. Ma c'era chi a quell'incubo seppe sopravvivere benissimo, come dimostrò la scena, quella sì memorabile, dove Tom Cruise in mutande celebra la partenza dei genitori con uno scatenamento rock in cui tutto, denti smaglianti, scriminatura del ciuffo, belle cosce nude, faceva capire che era nata una stella; e un notevole attore che, sapendo come fare invecchiare quel sorriso, avrebbe retto all'urto di parecchi decenni, doppi sogni e missioni impossibili.

Paola Cristalli

*So, after all, the 1980s were a nightmare in which you step into a shower at the invitation of a beautiful naked girl and, passing through the dense steam, you find yourself, three hours later, in the admissions exam room for college, which you obviously fail, and thus goodbye Princeton, goodbye glory, and goodbye money. Then the nightmare takes, let's say, a more satisfying libidinal*

turn, leading an 18-year-old with Tom Cruise's fresh smile to lose his virginity passionately, and then, through a series of improbable events, to find himself an apprentice pimp, who within 24 hours transforms the beautiful white colonial house (in Chicago!), left empty by his vacationing parents, into a brothel. These parents seem like the bewildered echo of Benjamin's in *The Graduate*, while fragments of future films of the decade, such as *Into the Night or Something Wild*, whistle throughout the dreamlike, hormonal arc of the story. Here and there the memory goes back to that genuine masterpiece about the loss of American innocence, *American Graffiti*.

Luxury, capital, mafia, sex, and even the Ivy League touch each other, rub together, and intertwine roughly here, while visual metaphors abound. The love scene on the last metro has a shade of adolescent softcore, with Phil Collins creating an island of languor in the soundtrack by *Tangerine Dream*. So the 1980s produced in *Risky Business* a nightmare that corrupted and debunked many fashionable values, and the fake happy ending does not hide its consistent cynicism. But there were those who knew how to survive that nightmare, as demonstrated by the memorable scene where Cruise, in his underwear, celebrates his parents' departure with a wild rock performance in which everything – his dazzling teeth, the part in his hair, his nice bare thighs – made it clear that a star was born. The entrance of a remarkable actor who, knowing how to age that fabulous smile, would withstand the impact of many decades, dream stories, and missions: impossible.

Paola Cristalli

## AMADEUS

USA, 1984 Regia: Miloš Forman

■ Sog.: dalla pièce omonima (1978) di Peter Shaffer. Scen.: Peter Shaffer. F.: Miroslav Ondříček. M.: Nena Danevic, Michael Chandler. Scgf.: Patrizia Von

Brandenstein, Karel Cerný. Int.: F. Murray Abraham (Antonio Salieri), Tom Hulce (Wolfgang Amadeus Mozart), Elizabeth Berridge (Constanze Weber), Simon Callow (Emanuel Schikaneder), Roy Dotrice (Leopold Mozart), Christine Ebersole (Katherina Cavalieri), Jeffrey Jones (imperatore Giuseppe II), Charles Kay (conte Orsini-Rosenberg), Barbara Bryne (madre di Costanze), Nicholas Kepros (arcivescovo Colloredo). Prod.: Saul Zaentz per The Saul Zaentz Company ■ DCP. D.: 158'. Col. Versione inglese / *In English* ■ Da: Academy Film Archive ■ Restaurato in 4K nel 2024 da Academy Film Archive e The Saul Zaentz Co. Con il sostegno di Teatro della Pace Films / *Restored in 4K in 2024 by Academy Film Archive and The Saul Zaentz Co. Funding provided by Teatro della Pace Films*

*Amadeus* è un film sul talento e sulla libertà, sulla loro incompatibilità con la società che li distrugge in nome dell'ideologia.

Miloš Forman

*Amadeus* è una sorta di cerniera tra il passato e il presente: aria di casa, di Mitteleuropa, ma anche capacità di confezionare un prodotto di tutto rispetto capace di attrarre il grande pubblico; accentuato senso del grottesco, delle 'caricature' nobili e popolari (soprattutto la corte dell'imperatore Giuseppe II, ma anche guitti, artisti e servi), ma senza dimenticare la centralità dell'eroe (o meglio, degli 'eroi' contrapposti); una strizzata d'occhio alla cultura alta, ma raccontata secondo l'affabulazione che piace a Hollywood. Infatti, il film vince otto Oscar, tutti i maggiori praticamente, tranne quello a Tom Hulce, che l'avrebbe comunque meritato, al quale l'Academy preferisce F. Murray Abraham, che interpreta Salieri. Ed è infatti Antonio Salieri, l'uomo maturo, il musicista di corte, accorto diplomatico e suadente bugiardo, il vero 'antieroe' del film di Forman, segnato dalla drammatica consapevolezza della propria insanabi-

le mancanza di talento (per non parlare del 'genio', al quale con monastica dedizione credeva di essere stato destinato da Dio in persona). [...]

Se il giovane, travolgente e autodistruttivo Wolfgang Amadeus è il centro mercuriale del film [...], il cauto, tormentato Salieri è il suo cuore oscuro, il personaggio narrativamente più interessante. Amadeus è uno dei tanti giovani di Forman; negli anni Sessanta del Novecento avrebbe fatto l'hippie a Central Park [...]. Salieri, invece, è qualcosa di nuovo nella filmografia dell'autore: non è la raffigurazione a tutto tondo dell'Istituzione, il 'cattivo', come la capoinfermiera Ratched, né lo sprovveduto, maldestro borghese che non riesce a entrare in sintonia con i propri figli, come tanti dei genitori che ha descritto. Salieri è un uomo di cultura, che capisce fin troppo bene sia l'arte sia la psicologia dello sfrenato ribelle con cui si trova a fare i conti, che lo detesta perché è tanto più bravo di lui, ma che non può fare a meno di invidiarne e desiderarne le caratteristiche. È un personaggio molto fine e sfaccettato, disperatamente a corto di 'doni' e molto solo. Non si può né odiarlo né amarlo. Emanuela Martini, *Salieri il Nero*, in *Miloš Forman*, a cura di Angelo Signorelli, Bergamo Film Meeting, Bergamo 2017

*Amadeus is a film about talent and freedom, and how their incompatibility with society leads to their destruction in the name of ideology.*

Miloš Forman

*Amadeus is a sort of bridge between the past and the present, evoking a home-like, Central European atmosphere, while also delivering a polished product that appeals to the general public. It skilfully blends an exaggerated sense of the absurd with caricatures of the nobility and common people (especially of Emperor Joseph II's court, as well as ham actors, artists, and servants), without forgetting the importance of its hero*





Amadeus

(better yet, its rival “heroes”). The film nods to high culture while embracing the engaging storytelling style preferred by Hollywood. Indeed, it won eight Oscars, nearly sweeping the major categories. Nominated for Best Actor, Tom Hulce, who played Wolfgang Amadeus Mozart – although he would have deserved it – lost that contest to F. Murray Abraham’s portrayal of Salieri. Antonio Salieri, the mature court musician, shrewd diplo-

mat, and persuasive liar, emerges as the true “anti-hero” of Forman’s film. He is marked by a tragic awareness of his own incurable lack of talent (in stark contrast to the genius he believed was his divine destiny)...

While the young, vibrant, and self-destructive Wolfgang Amadeus is the film’s mercurial centre..., it is Salieri – the cautious, tormented figure – who is its dark heart and most narratively intriguing

character. Amadeus is one of Forman’s many young characters; in the 1960s, he would have been a hippy in Central Park... Salieri, however, represents something new in Forman’s filmography. He is neither the institution nor “evil personified” like Nurse Ratched, nor the naïve, awkward bourgeois parents struggling to connect with their children that [Forman] so often depicted. Salieri is a man of culture. He comprehends both the art and psychology of the rebellious genius he must reckon with. He despises Mozart for his brilliance but cannot help but envy and crave it. Salieri is a complex and multifaceted character, desperately lacking in natural gifts and profoundly lonely. You can neither hate him nor love him.

Emanuela Martini, Salieri il Nero, in Miloš Forman, edited by Angelo Signorelli, Bergamo Film Meeting, Bergamo 2017

## BODY DOUBLE

USA, 1984 Regia: Brian De Palma

■ T. it.: *Omicidio a luci rosse*. Sog.: Brian De Palma. Scen.: Robert J. Avrech, Brian De Palma. F.: Stephen H. Burum. M.: Jerry Greenberg, Bill Pankow. Scgf.: Ida Random. Mus.: Pino Donaggio. Int.: Craig Wasson (Jake Scully), Gregg Henry (Sam Bouchard), Melanie Griffith (Holly Body), Deborah Shelton (Gloria Reville), Guy Boyd (Jim McLean), David Haskell (insegnate di recitazione), Dennis Franz (Rubin), Al Israel (Corso), Rebecca Stanley (Kimberly). Prod.: Brian De Palma per Body Double Productions, Delphi Productions II ■ DCP. D.: 114'. Col. Versione inglese / In English

■ Da: Sony Columbia per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Sony Pictures Entertainment presso il laboratorio Motion Picture Imaging a partire dal negativo camera originale 35mm e dai master sonori originali 35mm / Restored in 4K in 2023 by Sony Pictures Entertainment at Motion Picture Imaging from the original 35mm camera negative and the original 35mm sound masters



Body Double

Il protagonista di *Body Double* – non possiamo chiamarlo eroe – è Jake Scully (Craig Wasson), attore claustrofobico che non riesce a tenersi stretto un ruolo, uomo che non riesce a tenersi stretta una donna. Costruendo il suo grandioso edificio di metafore, Brian De Palma mette in scena diverse variazioni sul tema del provino come valutazione sessuale prima di fondere le due cose e precipitare Scully nel mondo sotterraneo della pornografia, immagine speculare dell'industria cinematografica vera e propria. Nella scena del film nel film con le riprese di un porno, Scully, prima di accoppiarsi con Holly Body (Melanie Griffith), entra al ritmo di *Relax* di Frankie Goes to Hollywood in un cabaret erotico new wave completamente ambientato in teatro di posa.

Direi che questo – un esempio di cinema totale al livello della coreografia *The Girl Hunt* di Vincente Minnelli in *Spettacolo di varietà* (1953) o dei *Racconti di Hoffman* (1951) di Powell e Pressburger – è evidentemente il punto culminante di *Body Double*, ma a dire il vero il film è un lungo susseguirsi di vette assolute. Il suo fulcro è un doppio inseguimento di oltre 20 minuti, quasi privo di dialoghi, dalle Hollywood Hills a un centro commerciale su Rodeo Drive fino a un motel sulla spiaggia, durante il quale vediamo il nostro protagonista rubare con discrezione un paio di mutandine gettate via, come un perverso qualsiasi. È un momento divertente, umano e incriminante per il disagio che suscita, perfetto esempio di come De Palma possa essere ironico e scanzonato con

il sesso ma anche sinceramente, intensamente romantico. Perché non molto tempo dopo essersi intascato quelle mutandine Scully abbraccerà la loro proprietaria, e questo momento, con i due attori che volteggiano come su una giostra, ripresi a 360° sullo sfondo platealmente artificiale del trasparente, sembra uscito da *Aurora* (1927) di Murnau.

Interamente calato nelle atmosfere porno-chic della sua epoca, *Body Double* è sia farsa sexy, sia tragedia – due dimensioni che non sono in conflitto tra loro ma funzionano all'unisono. Praticamente come tutti gli altri film di De Palma, *Body Double*, storia di un uomo che si innamora di una morta che potrebbe non essere affatto morta, ha un debito con *La donna che visse due volte* (1958) di Hitchcock. Gli

starebbe benissimo il titolo di un altro film di Hitch, *Paura in palcoscenico* (1949). O, meglio ancora: *Ansia da prestazione*.

Nick Pinkerton, "Sight and Sound", n. 23, novembre 2013

*The protagonist of Body Double – we can't say hero – is Jake Scully (Craig Wasson), a claustrophobic actor who can't hold on to his role, and a man who can't hold on to his women. Building his great edifice of metaphor, Brian De Palma plays several variations on the theme of audition as sexual evaluation, before finally merging the two, plunging Scully into the pornographic underworld, the mirror-image of the proper film industry. The film-within-a-film porno-shoot scene has Scully entering a wholly studio-bound new-wave erotic cabaret to the tune of Frankie Goes to Hollywood's Relax, before coupling with Holly Body (Melanie Griffith).*

*I would say that this, an example of total cinema on the level of Vincente Minnelli's Girl Hunt number in The Band Wagon (1953) or Powell and Pressburger's The Tales of Hoffmann (1951), is Body Double's identifiable high point, but the plain fact is that the film is a range of towering peaks. Its centrepiece is a nearly wordless double pursuit that lasts for over 20 minutes of screen time, leading from the Hollywood Hills to a Rodeo Drive mall to a beachfront motel, and featuring our protagonist discreetly filching a pair of discarded panties along the way, like a common pervert. This moment is funny and human and indicting in the discomfort it induces, a perfect example of how De Palma can be at once drolly ironic about sex and sincerely, powerfully romantic. For not long after pocketing those panties Scully will be embracing their owner, and this moment, captured with carousel-like 360-degree camerawork and blatantly artificial rear-projection, is like something from Murnau's Sunrise (1927).*

*Entirely of its porno-chic moment, Body Double is both sex farce and tragedy – halves not at odds with one an-*

*other but functioning at the same time. Like practically every other film De Palma has made, Body Double, about a man who falls in love with a dead woman who may not actually be dead at all, owes a debt to Hitchcock's Vertigo (1958). A title from another of Hitch's films, Stage Fright (1949), would work perfectly well for it. Or, better yet: Performance Anxiety.*

Nick Pinkerton, "Sight and Sound", no. 23, November 2013

## PARIS, TEXAS

Germania Ovest-Francia, 1984

Regia: Wim Wenders

■ Scen.: Sam Shepard. F.: Robby Müller. M.: Peter Przygodda. Scgf.: Kate Altman. Mus.: Ry Cooder. Int.: Harry Dean Stanton (Travis Henderson), Nastassja Kinski (Jane Henderson), Dean Stockwell (Walt Henderson), Aurore Clément (Anne Henderson), Hunter Carson (Hunter Henderson), Bernhard Wicki (dottor Ulmer). Prod.: Don Guest per Road Movies Filmproduktion, Argos Films ■ DCP. D.: 146'. Col. Versione inglese con sottotitoli italiani / In English with Italian subtitles ■ Da: CG Entertainment per concessione di Wim Wenders Stiftung e Argos Films ■ Restaurato in 4K nel 2024 da Wim Wenders Stiftung in collaborazione con Argos Films presso i laboratori Basis Berlin Postproduktion e L'Immagine Ritrovata, a partire dal negativo originale 35mm. Con il sostegno di Chanel e FFE - Förderprogramm Filmerbe / Restored in 4K in 2024 by Wim Wenders Stiftung in collaboration with Argos Films at Basis Berlin Postproduktion and L'Immagine Ritrovata laboratories, from the 35mm original negative. Funding provided by Chanel and FFE - Förderprogramm Filmerbe

Fino a oggi il motore delle narrazioni di Wenders è stato sì il vagabondaggio, ma soprattutto l'incontro. Il vagabondaggio torna anche in *Paris, Texas*, benché con uno scopo forse chimerico

(annunciato sin dal titolo), e imperniato su una serie di ricongiungimenti. Si tratta di una novità e, dal punto di vista dei protagonisti, a partire dal loro regista, di una difficoltà maggiore. Il dialogo che, ad esempio, poteva instaurarsi per tentativi, trasporti improvvisi, tacite complicità fra un giornalista allo sbando e una bambina (*Alice nelle città*), fra due uomini che costeggiano una frontiera (*Nel corso del tempo*), fra un malato terminale e il gangster che lo travia (*L'amico americano*), fra un detective e gli sconosciuti con cui la sua indagine lo porta a confrontarsi (*Hammett. Indagine a Chinatown*); quel dialogo era necessariamente più libero, più facile da avviare che non quello di *Paris, Texas*, nel quale converge un intero romanzo familiare e che, come a volerci illustrare la fatica che comporta, presenta per una buona mezz'ora un protagonista silenzioso.

Nonostante questo fardello di vita, di conflitti, di sofferenze anteriori e comuni, così pesante da portare, i personaggi di *Paris, Texas* si ritrovano, imparano a riconoscersi. A forza di premure, di ostinazione, di sfuriate affettuose Walt, il fratello, riesce a vincere il mutismo in cui si è rifugiato Travis. E Travis, a sua volta, vince l'ostilità che gli dimostra il figlio Hunter, vince l'amore che questi porta ai genitori adottivi (il tutto non senza dolore, e non senza il desolato soccorso dei detti genitori). Travis e Hunter, infine, partono insieme alla ricerca di Jane, e per ritrovarla dovranno sconfiggere l'impenetrabilità di una grande città, quella di uno specchio semiriflettente e i sedimenti di un tempo passato.

Va da sé che questi ravvicinamenti successivi sono sconvolgenti: nel giro di un quarto d'ora, lo spettatore conquistato da *Paris, Texas* resta inchiodato su un crinale dove l'ampiezza del respiro non impedisce il groppo alla gola, l'affiorare delle lacrime come una pulsazione sincronizzata con il ritmo lento del film. [...]

Sin dalle prime inquadrature (Travis nel deserto), si afferma una cattura



Paris, Texas

dello spazio che non è mai stata, a mio avviso, tanto armoniosa ed espressiva, neppure in *Nel corso del tempo*. E a proposito di tempo, una pienezza della durata, sottolineata dalla chitarra di Ry Cooder, fa di *Paris, Texas* il film più calmo, più sobrio che Wenders abbia mai diretto.

Emmanuel Carrère, *La distanza dell'incontro*, in *Tra cinema e letteratura*, a cura di Carlo Chatrian e Daniela Persico, Edizioni Bietti, Milano 2015

*The driving force of Wim Wenders' stories thus far has, of course, been wandering but above all on encounters. Wandering persists in Paris, Texas, despite its somewhat chimerical end goal (indicated by the title), yet the film's main theme is centred on a series of reunions. This*

*new emphasis, from the point of view of the characters and their director, presents a major challenge. After all, the dialogue that can arise (through trial and error, sudden movement, informal complicity) – between, for example, a wayward journalist and a little girl (Alice in the Cities), a pair of men travelling along German borders (Kings of the Road), a mortally ill man and the gangster who tricks him (The American Friend), or a detective and the strangers he comes across in his investigation (Hammett) – was inevitably freer and easier to engage in than that of Paris, Texas. The latter encompasses an entire family saga and, as if to prove just how daunting it is, the viewer is left with a silent protagonist for a good half an hour.*

*Despite the weight of a lifetime of conflicts and past shared sorrows, the charac-*

*ters in Paris, Texas manage to find each other and eventually get to know one another. Walt, Travis' brother, by sheer solicitude, obstinacy and affectionate outbursts, succeeds in breaking through the silence in which Travis has taken refuge. Travis, in turn, is able to overcome the hostility expressed by his son Hunter, and the love Hunter has developed for his adoptive parents (not without pain, nor without the parents' heartbreaking support). Travis and Hunter, finally, set off together in search of Jane. To find her, they must surmount the impenetrable nature of a big city, the opacity of a one-way mirror, and the sediment of the past.*

*These successive passages of reconciliation are overwhelming, to say the least, and after a quarter of an hour, the viewer of Paris, Texas is under its spell, unable to pull away from a crest of emotion*

where breathing deeply cannot prevent a lump developing in the throat or feeling the onset of tears in sync with the slow rhythm of the film...

From the very first shots (Travis in the desert), the camera assumes command of the landscape that has never, in my opinion, been so harmonious or expressive, even in Kings of the Road. And, as to time, a expansiveness of duration, punctuated by Ry Cooder's guitar, makes Paris, Texas the calmest, purest motion picture Wenders has ever made.

Emmanuel Carrère, *La Distance de la rencontre*, "Positif", no. 283, September 1984

## HELLRAISER

Regno Unito, 1987 Regia: Clive Barker

■ Sog.: dal romanzo *Schiavi dell'inferno* (1986) di Clive Barker. Scen.: Clive Barker. F.: Robin Vidgeon. M.: Richard Marden. Scgf.: Michael Buchanan. Mus.: Christopher Young. Int.: Doug Bradley (Pinhead), Andrew Robinson (Larry), Clare Higgins (Julia), Sean Chapman (Frank), Oliver Smith (Frank il Mostro), Ashley Laurence (Kirsty), Robert Hines (Steve), Grace Kirby (donna cenobita). Prod.: Christopher Figg per Film Futures, Rivdel Films Ltd. ■ DCP. D.: 94'. Col. Versione inglese / *In English* ■ Da: Arrow Films per concessione di Lakeshore Entertainment ■ Restaurato in 4K nel 2023 presso il laboratorio Silver Salt Restoration a partire dal negativo camera originale 35mm e da un 35mm interpositivo utilizzato per le sezioni eliminate dal negativo. *Grading* completato presso il laboratorio Silver Salt Restoration. Mix stereo e 5.1 restaurati dai master originali. Tutti i materiali sono stati messi a disposizione da Lakeshore Entertainment via Technicolor UK / *Restored in 4K in 2023 at Silver Salt Restoration laboratory from the 35mm original camera negative and from a 35mm interpositive sourced for sections removed from the negative. Grading completed at Silver Salt Restoration. Stereo and 5.1 mixes restored from the*



Hellraiser

*original sound mix masters. All materials provided by Lakeshore Entertainment via Technicolor UK*

Diversi critici si sono soffermati a esaminare il posto occupato dagli *Hellraiser* nella tradizione del cinema horror [...]. Alcuni hanno sottolineato gli elementi faustiani del primo film (il patto con il Diavolo; il tentativo di sfuggire al giudizio finale che si conclude in un bagno di sangue); altri hanno notato la dimensione domestica del film e hanno attribuito la forza dell'opera al suo sottotesto freudiano; altri ancora hanno rilevato l'influenza dell'immaginario sadomasochista e concluso che la potenza del film veniva da lì. Cito in particolare queste interpretazioni perché sulle pareti del mio cranio trovo indizi di tutte e tre le influenze.

Ma lasciamo per un momento da parte il sottotesto e consideriamo la creatura che volteggiava al centro di ogni film horror: il mostro. Gli anni recenti hanno visto una schiera di nuovi candidati al pantheon: i maniacali assassini delle serie *Halloween* e *Venerdì 13*; l'itifallico *Alien*; il Freddy Krueger di Wes Craven, figlio bastardo di mille

maniaci. E lì, in mezzo al branco, c'è il tizio che ti guarda dalla copertina del libro: il leader del sadico e infernale ordine dei Supplizianti, il vecchio Pinhead. Il nome gli è toccato per default; nei credits del primo film è genericamente "Capo dei Supplizianti".

Ma presto abbiamo capito tutti che aveva lasciato il segno nella coscienza del pubblico, e che il suo impatto era sproporzionato rispetto al tempo di permanenza sullo schermo. Merito sia dell'attore che stava dietro la maschera di spilli, Doug Bradley, sia del team formato da Bob Keen e Geoff Portass. Insieme hanno fatto vivere e respirare l'incubo.

[...] La sua stessa loquacità lo distingue dai suoi pari. Molti dei mostri che infestano gli schermi negli anni Ottanta sono muti, come *Alien*, Michael Myers e Jason Vorhees. Ad alcuni è concesso di condire le loro imprese omicide con brutti giochi di parole, come il Krueger post-Craven. Ma Pinhead attraversa le sue apparizioni cinematografiche dispensando intuizioni pseudo-metafisiche con lo stesso entusiasmo con cui maneggia ganci, catene e uncini.

In questo senso richiama la perversa eleganza di Dracula, in particolare quello incarnato da Christopher Lee. [...] Per quanto la sua performance sia convincente, il Pinhead interpretato da Bradley è solo una parte dell'atmosfera complessiva, naturalmente, e quell'atmosfera ha un tono essenzialmente 'gotico'.

Clive Barker, in *The Hellraiser Chronicles*, a cura di Stephen Johns, Titan Books, Londra 1992

*Several critics have taken the time to examine the place of the Hellraiser films in the tradition of horror cinema... Several pointed out the Faustian elements of the first movie (a deal with the Devil; an attempt to escape final judgment that ends in bloodshed); others noted the domesticity of that film and ascribed the power of the piece to its Freudian subtext; still others saw the influence of sado-masochistic imagery in the piece and believed the film's potency was sourced there. I offer these opinions in particular because I can certainly find signs of all three influences up there on the walls of my skull.*

*But let's put subtext aside for a moment, and consider the creature that cavorts at the centre of any horror movie: the monster. Recent years have seen a host of new nominees for the pantheon: the maniac murderers of the Halloween series and the Friday the 13th pictures; the ithyphallic Alien; Wes Craven's bastard son of a thousand maniacs, Freddy Krueger. And there, somewhere in the pack, is the fellow who stares out at you from the cover of the book: the leader of Hell's Sadean order of Cenobites, ol' Pinhead himself. He gained that name by default; in the credits of the first movie he's simply referred to as the "Lead Cenobite".*

*But it quickly became clear to all of us that he had made a mark on the consciousness of the audience out of all proportion to his screen time. The credit for this lies both with the actor behind the pins, Doug Bradley, and to the sometime team of Bob Keen and Geoff Portass. Together, they made the nightmare breathe...*

*His very loquaciousness marks him out from his peers. Many of the monsters who stalked the screens of the 1980s were mute – the Alien was wordless; so were Michael Myers and Jason Voorhees. Some were given to peppering their murderous sprees with bad puns, like the post-Craven Krueger. But Pinhead glided through his movie appearances dispensing pseudo-metaphysical insights with as much enthusiasm as he did hooks and gouges.*

*In that sense he harks back to the perverse elegance of Dracula, particularly as incarnated by Christopher Lee... Persuasive as his performance is, Bradley's Pinhead is just a part of the whole ambience, of course, and that ambience is essentially Gothic in tone.*

Clive Barker, in *The Hellraiser Chronicles*, edited by Stephen Johns, Titan Books, London 1992

## HOMO FABER

Germania-Francia-Grecia, 1991

Regia: Volker Schlöndorff

■ T. it.: *Passioni violente*. T. int.: *Voyager*. Sog.: dal romanzo omonimo (1957) di Max Frisch. Scen.: Volker Schlöndorff, Rudy Wurlitzer. F.: Giorgos Arvanitis, Pierre Lhomme. M.: Dagmar Hirtz. Scgf.: Nicos Perakis. Mus.: Stanley Myers. Int.: Sam Shepard (Walter Faber), Julie Delpy (Sabeth), Barbara Sukowa (Hannah), Traci Lind (Charlene), Deborra-Lee Furness (Ivy), Dieter Kirchlechner (Herbert Hencke), August Zirner (Joachim Hencke), Thomas Heinze (Kurt), Bill Dunn (Lewin), Peter Berling (Baptist). Prod.: Eberhard Junkersdorf per Bioskop-Film, Action Films ■ DCP. D.: 117'. Col. Versione inglese / *In English* ■ Da: StudioCanal ■ Restaurato in 4K nel 2023 da StudioCanal presso il laboratorio Pharos a partire dal 35mm originale. Con il sostegno di German Federal Film Board / *Restored in 4K in 2023 by StudioCanal at Pharos laboratory from the original 35mm print. Funding provided by German Federal Film Board*

Un incidente aereo nel deserto – assurdo, magnifico e impressionistico nella sua rappresentazione – dà inizio a una catena di coincidenze oppressive in uno dei film meno discussi di Volker Schlöndorff. A solo un anno dall'adattamento di alto profilo ma molto controverso di *The Handmaid's Tale*, Schlöndorff si volge al romanzo del 1957 dello scrittore svizzero Max Frisch, *Homo Faber*. Concepito da Frisch soprattutto come allegoria del complesso rapporto del suo paese con la propria neutralità durante la Seconda guerra mondiale, il film – adattato per lo schermo da Rudy Wurlitzer, l'eclettico sceneggiatore di *Strada a dop-pia corsia* di Monte Hellman e Walker di Alex Cox – tralascia gran parte degli aspetti politici del libro a favore di un'indagine introspettiva e quasi mitica sulla capacità di negazione, solipsismo e follia di un uomo.

Dopo che un incontro casuale con un altro sopravvissuto all'incidente lo porta a cercare un vecchio amico, a ricordare un vecchio amore e a innamorarsi nuovamente, Walter Faber cerca invano di ignorare l'importanza di tutte queste coincidenze, o il fatto che possano essere qualcosa di diverso da questo: semplici coincidenze. Il suo viaggio lo porta a girare l'Europa con l'esuberante Elizabeth, di decenni più giovane di lui, rimanendo sempre aggressivamente sicuro di sé, senza riuscire ad attribuire un significato o una conseguenza alle sue decisioni. Rifiuta ostinatamente l'arte, l'antichità e il mito. Tutto ciò che potrebbe avere a che fare con il destino, un disegno superiore o la predestinazione è in antitesi con la sua percezione di sé e con il mondo in cui si muove. Con questa adamantina fermezza riesce a giustificare le sue azioni, la sua stessa esistenza, finché il peso delle sue storie personali e dei suoi futuri non si abbatte su di lui in modo illogico e inevitabile.

Il film stesso è così denso di immagini straordinarie, di scelte bizzarre e di luoghi arcadici che siamo tentati di condividere la cecità coltivata da Faber



Homo Faber

e semplicemente abbandonarci ai piaceri immediati del tutto, rimandando qualsiasi analisi approfondita fino a quando non è troppo tardi. Forse allora rimangono i resti dell'allegoria politica.

Will Watt

*A plane crash in the desert – absurd, beautiful and impressionistic in its rendering – sets off a chain of oppressive coincidences in one of Volker Schlöndorff's lesser-discussed films. Just a year after his high-profile but much maligned adaptation of The Handmaid's Tale, Schlöndorff turns to Swiss author Max Frisch's 1957 novel Homo Faber. Conceived by Frisch in large part as an allegory for his country's complex relationship with its own neutrality in WWII, the film – written for the screen by Rudy Wurlitzer, the mercurial scribe behind Monte Hellman's Two Lane Blacktop and Alex Cox's Walker – eschews much of the political probing of the book in favour of an inward-looking, near-mythic interrogation of a man's capacity for denial, solipsism, and folly.*

*After a chance encounter with a fellow crash survivor leads Walter Faber to seek out an old friend, reminisce over an old love, and fall into the path of a new one, he tries in vain to ignore the importance of all these coincidences, or that they could be anything other than just that. His journey leads him to travel Europe with the effervescent Elizabeth – decades his junior – remaining aggressively self-assured throughout, failing to ascribe meaning or consequence to his decisions. He routinely dismisses art, antiquity and myth. Anything that might deal in fate, grand design or predestination is anathema to his perception of himself and the world he moves through. With this adamance, he remains able to justify his actions, his very existence, until the weight of his personal histories and futures are brought illogically and unavoidably to bear.*

*The film itself is so full of breathtaking images, off-kilter choices and arcadian locations, we are tempted to share in Faber's cultivated blindness and simply wrap ourselves in the immediate plea-*

*tures of it all, avoiding further interrogation until it's too late. Perhaps then, the bones of political allegory remain.*

Will Watt

## DA HONG DENGLONG GAOGAO GUA

Cina, 1991 Regia Zhang Yimou

■ T. it.: *Lanterne rosse*. T. int.: *Raise the Red Lantern*. Sog.: dal romanzo *Mogli e concubine* (1990) di Su Tong. Scen.: Ni Zhen. F.: Lun Yang, Fei Zhao. M.: Yuan Du. Scgf.: Jiuping Cao. Mus.: Naoki Tachikawa, Jiping Zhao. Int.: Gong Li (Songlian), Shuyuan Jin (Yuru), Cuifen Cao (Zhuoyan), Saifei He (Meishan), Jingwu Ma (il padrone), Qi Zhao (governante), Lin Kong (Yan'er), Zengyin Cao (servo anziano), Zhigang Cui (dottor Gao). Prod.: Fu-Sheng Chiu per ERA International, China Film Co-Production Corporation  
■ DCP. D.: 125'. Col. Versione mandarina / In Mandarin



Da hong denglong gaogao gua

Lo stile registico di Zhang Yimou in *Da hong denglong gaogao gua* riflette perfettamente il contenuto del film [...]. La macchina da presa non è un testimone ma un cronista, e la storia della Quarta Signora è un'allegoria che va oltre la gerarchia familiare per estendersi alla struttura sociale della Cina stessa. *Da hong denglong gaogao gua* narra di una donna giovane e bella (Gong Li, protagonista anche di *Ju Dou*, il film precedente del regista) che diventa la quarta moglie di un uomo ricco e, come lei stessa si definisce, una concubina. Lei e le sue "sorelle" (le altre mogli) sono costrette a rituali senza senso perpetuati da un sistema basato sull'oppressione e sul sospetto. Ogni sera alle donne viene ricordato

il loro dovere primario, quando le lanterne rosse vengono appese davanti alla camera della signora che il padrone ha scelto. Le donne vengono persino private dei loro nomi: si riferiscono a se stesse con un numero e chiamano le altre "Prima Sorella", "Seconda Sorella", ecc.

Tutte le loro relazioni sono definite dal rapporto primario con il padrone, di cui non vediamo mai il volto. Il padrone è una figura autoritaria e paternalistica che priva le mogli di ogni traccia di individualità. Il suo rapporto con loro simboleggia l'uso della pietà filiale da parte dello stato (la pietà filiale è per i cinesi sacrosanta) come strumento di oppressione. È un'idea che Zhang Yimou ha esploro-

rato anche in *Ju Dou*. Quasi ogni inquadratura di *Da hong denglong gaogao gua* è un campo lungo. Per un pubblico abituato a comprendere i film attraverso l'immedesimazione con un personaggio, spesso visto in primo piano, questa tecnica è spiazzante e distorce la nostra percezione dello spazio e quindi del tempo. Non possiamo sfuggire alla sensazione che tutto ciò che stiamo vedendo e che stiamo per vedere sia preordinato, che gli eventi di questa storia si siano svolti in un tempo e in un luogo indeterminati; è stato allora ed è adesso.

Lo stile registico di Zhang Yimou, come quello del regista francese Robert Bresson, si spinge verso una nuova estetica cinematografica, che



esprime (non diversamente da quella di Bresson) una sovrachante desolazione per le condizioni dell'umanità. Di Bresson *Da hong denglong gaogao gua* possiede anche il senso di inevitabilità, ma non la fede nella redenzione divina. Qui non c'è martirio: le persone impazziscono quando non sopportano più il mondo, mentre i personaggi di Bresson tornano al loro creatore. Maria Garcia, "Films in Review", n. 5-6, giugno 1992

*Zhang Yimou's directorial style in Da hong denglong gaogao gua perfectly reflects the content of his film... The camera is not a witness; it is a chronicler, and this story of Fourth Mistress is an allegory that reaches beyond the familial structure to China itself. Da hong denglong gaogao gua is the tale of a beautiful young woman (Gong Li, also the star of Ju Dou, the director's previous film) who becomes the fourth wife of a rich man and, in her own words, a concubine. She and her "sisters" (the other wives) are subject to meaningless rituals which depend for their perpetuity on oppression and suspicion. Every evening the women are reminded of their primary duty, as the red lanterns are hung throughout the courtyard of the mistress whom the master has chosen. The women are even robbed of their given names, referring to themselves by number, and to their "sisters" as "First Sister," "Second Sister," etc.*

*All of their relationships are defined by their primary relationship to the master, whose face we never see. The master is a paternalistic authority figure who robs his wives of any vestiges of individuality. His relationship to them is symbolic of the use of filial piety by the state (filial piety is sacrosanct to the Chinese) as an instrument of oppression. It is an idea that Zhang Yimou also explored in Ju Dou. Almost every frame of Da hong denglong gaogao gua is in long shot. For an audience accustomed to understanding films through a sympathetic character, often seen in closeup, this technique is disquieting. It also dis-*

*torts our perception of space and, therefore, time. We cannot escape the sense that all we are seeing and are about to see is preordained, that the events of this story unfolded in an indeterminate time and place; it was then and is now.*

*Zhang Yimou's directorial style, like the French director Robert Bresson's, is pushing through to a new film aesthetic, one which expresses (not unlike Bresson's) an overwhelming lament for the state of mankind. Da hong denglong gaogao gua possesses Bresson's sense of inevitability, too, but not his faith in divine redemption. There is no martyrdom here: people go mad when they can no longer stand the world; Bresson's characters return to their maker. Maria Garcia, "Films in Review", no. 5-6, June 1992*

## CRONOS

Messico, 1992

Regia: Guillermo del Toro

■ Scen.: Guillermo del Toro. F.: Guillermo Navarro. M.: Raúl Dávalos. Scgf.: Tolita Figuero. Mus.: Javier Álvarez. Int.: Federico Luppi (Jesús Gris), Ron Perlman (Angel de la Guardia), Claudio Brook (Dieter de la Guardia), Margarita Isabel (Mercedes), Tamara Shanath (Aurora Gris), Daniel Giménez Cacho (Tito), Mario Iván Martínez (alchimista). Prod.: Arthur H. Gorson, Bertha Navarro, Alejandro Springall, Bernard L. Nussbaumer per Iguana Producciones, Ventana Films

■ DCP. D.: 93'. Col. Versione spagnola / In Spanish ■ Da: Les Films du Camélia

■ Restaurato in 4K nel 2024 da Les Films du Camélia in collaborazione con il BFI National Archive presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata con il supporto di Cartier, a partire dal negativo originale scansionato presso il laboratorio Fotokem. Grading supervisionato da Guillermo del Toro presso il laboratorio Company 3 / Restored in 4K in 2024 by Les Films du Camélia in collaboration with BFI National Archive at L'Immagine Ritrovata laboratory with the support of Cartier, from the original

*negative scanned at Fotokem laboratory. Grading supervised by Guillermo del Toro at Company 3 laboratory*

Per me *Cronos* racchiude l'essenza di quello che voglio fare. Sono sempre stato interessato alle storie di rapporti familiari che si stanno disintegrando o si sono già disintegrati. L'idea che la famiglia possa implodere e autodistruggersi oppure trovare una coesione nonostante le imperfezioni è presente in ogni film che ho realizzato. Guillermo del Toro, intervista su *Cronos* per The Criterion Collection, 2010

Bela Lugosi forse lo faceva sembrare facile, ma essere un non-morto, come sottolinea *Cronos*, non è per niente semplice. Può essere una condizione solitaria, dolorosa ma anche estremamente comica, con esiti affascinanti seppur grotteschi. Tutto ciò è illustrato da questo film piacevole e inquietante che dà una sorprendente nuova vita, per così dire, a un genere che non intende morire.

Opera prima del ventinovenne regista e sceneggiatore messicano Guillermo del Toro, *Cronos* esemplifica quanto di buono possa accadere quando un cineasta avventuroso sceglie di esplorare forme narrative tradizionali. Vincitore della Settimana della Critica a Cannes e di nove Ariel, gli Oscar messicani, *Cronos* sorprende con la sua lettura sofisticata e vivace di una storia uscita direttamente dalla cripta. [...]

Il regista del Toro si diverte a ribaltare la familiare storia dell'orrore: rinuncia al vampiro malvagio della leggenda e si concentra sul modo in cui un comprensibile desiderio di giovinezza spinge una persona normale a comportamenti decisamente poco ortodossi. Una delle caratteristiche più peculiari di *Cronos* è la sua predilezione per scene Grand Guignol sopra le righe che illustrano in modo cruento ma anche comico gli effetti logoranti del vampirismo, come i suoi effetti deleteri sulla carnagione, e mostrano quanto possa essere estenuante e faticoso non riusci-

re a morire nemmeno quando le circostanze lo rendono desiderabile.

Sebbene il divo latinoamericano Luppi offra un'interpretazione intensa e umoristica nei panni di un uomo intrappolato dalla sua ossessione, il vero fulcro del film è il regista-sceneggiatore del Toro, che ha saputo trarre un'opera divertente da quello che spesso è banale materiale da exploitation. Un Edgar Allan Poe dotato di senso dell'umorismo, del Toro non solo si diverte a mescolare i generi, ma sa anche come trasmettere il suo divertimento e ottenere un risultato decisamente personale.

Kenneth Turan, "Cronos" *Alive With Charms Eterna*, "Los Angeles Times", 22 aprile 1994

*To me, Cronos contains the essence of what I wanna do. I always was interested in the stories of familial relationships that are either decomposing or decomposed. The idea that the family either implodes and destroys itself or finds union in their imperfections is in every movie I've done.*

Guillermo del Toro, Criterion Collection interview for Cronos, 2010

*Bela Lugosi may have made it look easy, but being one of the undead, Cronos insists, is hardly a simple thing. It can be a lonely state, painful but also crazily comic in a charming if grotesque way. It's all on view in this pleasant and spooky film that gives surprising new life, so to speak, to a genre that won't die.*

*The first feature by 29-year-old Mexican writer-director Guillermo del Toro, Cronos exemplifies the good things that can happen when adventurous filmmakers choose to investigate traditional forms. Winner of both the Critics Week competition at Cannes and nine Ariels, Mexico's Academy Awards, Cronos surprises with its sophisticated and spirited look at a tale straight from the crypt...*

*Director del Toro takes pleasure in turning the familiar horror story inside out, dispensing with the evil vampire of legend and concentrating on how an*



Cronos

*understandable desire for youth leads an average citizen into decidedly irregular paths. One of Cronos's most characteristic features is its fondness for over-the-top Grand Guignol scenes that both graphically and comically illustrate the wear and tear of vampiredom, how bad it is for the complexion, for instance, how grueling and tiring it can be not to die even when circumstances make you wish for it.*

*Though veteran Latin American star Luppi gives a poignant and amusing performance as a man trapped by his obsession, the real centerpiece of this film is writer-director del Toro, who's made a droll film out of what is often exploitation material. Edgar Allan Poe with a sense of humor, Del Toro not only has fun mixing genres, he knows how to convey his enjoyment and make the result distinctly his own.*

Kenneth Turan, "Cronos" *Alive With Charms Eterna*, "Los Angeles Times", 22 April 1994

## DIE REBELLION

Austria, 1993 Regia: Michael Haneke

■ Sog.: dal romanzo omonimo (1927) di Joseph Roth. Scen.: Michael Haneke. F.: Jiri Stibr. M.: Marie Homolkova. Scgf.: Christoph Kanter. Int.: Branko

Samarovski (Andreas Pum), Judit Pogány (Kathi Blumich), Thierry van Werveke (Willi), Deborah Wisniewski (Anna Blumich), Katharina Grabher (Klara), August Schmölzer (Vinzenz Topp). Prod.: Veit Heiduschka per Wega-Film, Österreichischer Rundfunk ■ DCP. D.: 106'. Bn e Col. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / In German with English subtitles ■ Da: Les Films du Losange ■ Restaurato nel 2023 da LISTO in collaborazione con Les Films du Losange presso il laboratorio LISTO Post Production, con il supporto di Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport e Österreichisches Filmmuseum. Restauro supervisionato da Michael Haneke / Restored in 2023 by LISTO in collaboration with Les Films du Losange at LISTO Post Production laboratory, with the support of Bundesministerium für Kunst, Kultur, öffentlichen Dienst und Sport and Österreichisches Filmmuseum. Restoration supervised by Michael Haneke

Tutti sanno che in una ventina d'anni Michael Haneke ha accumulato una sostanziosa produzione televisiva, ma chi ha mai visto questi lavori? Poche persone, a quanto pare, dato che raramente vengono menzionati quando si discute delle sue opere cinematografiche successive. E in un certo senso è comprensibile, dato che i suoi



Die Rebellion

film per la televisione sono qualcosa di completamente diverso, essendo stati realizzati per un pubblico molto specifico con codici estetici ben precisi, anziché per un pubblico internazionale con una concezione condivisa delle caratteristiche visive e sonore che dovrebbe avere un film di qualità. Ciò detto, le cose non sono così semplici. Gli anni Novanta sono stati un periodo di transizione durante il quale Haneke ha lavorato sia per il piccolo che per il grande schermo. *Die Rebellion* contiene il meglio dei due mondi: il rigore formale dei suoi film e la profondità emotiva a tratti sorprendente dei suoi lavori televisivi. La seconda caratteristica è per certi versi dovuta al materiale di partenza, l'omonimo romanzo del 1924 di Joseph Roth, già adattato per la televisione da Wolfgang Staudte nel 1962.

La storia è semplice e lineare: un veterano della Grande guerra che ha perso una gamba ma non la fiducia (potremmo anche dire paura) nei confronti dello stato litiga con un borghese che l'ha insultato. Da quel momento in poi la sua vita va a rotoli, fino alla prigionia e da lì a una nuova carriera di inserviente nei gabinetti (nota per

tutti quelli che stanno pensando a *Der letzte Mann*: quando Murnau iniziò le riprese il romanzo era già uscito). L'abuso da parte dello stato e del mondo civile lo disillude a tal punto che dopo la morte, giunto al cospetto di Dio, rifiuta la vita eterna e la salvezza.

Dal punto di vista visivo *Die Rebellion* è splendido, una delle opere migliori di Haneke: colpisce per l'attenzione ai dettagli, incanta per l'uso del colore e delle tonalità monocromatiche. Buona parte della storia è narrata da una voce fuori campo, così che spesso gli attori devono solo guardare in silenzio, diventando schermi su cui noi proiettiamo compassione, dolore e rabbia – per i privilegi di classe, la violenza di stato e un Dio che interviene solo quando sembra ormai troppo tardi.

Olaf Möller

*Many people know that Michael Haneke chalked up a substantial oeuvre in television over the course of some 20 years – but who has seen these works? Few, it seems, as they are rarely mentioned in discussions of what he later did in cinema. To a certain extent this is understandable, as his teleplays are something else entirely, having been*

*made for a very specific audience inside a clearly defined set of aesthetics, instead of an international viewership connected by a shared sense of what a quality film looks and sounds like. That said, things weren't clear-cut in the 90s, which was a transitional period during which Haneke worked for both small and the big screen. Die Rebellion fuses the best of both worlds: the formal rigour of his films with the sometimes surprising emotional depth of his teleplays. The latter, in some ways, is due to the work's source, the eponymous 1924 novel by Joseph Roth, previously adapted for TV by Wolfgang Staudte in 1962.*

*The story is simple: a veteran of the Great War who lost one of his legs but not his belief in (or perhaps fear of) the state gets in a row with a bourgeois man who insulted him; from here on, his life goes downhill, into prison, and from there to a new career as a toilet attendant (note to all those who think of Der letzte Mann: the novel was already published when F.W. Murnau started shooting his 1924 film). This abuse by the state as well as the civil world disillusion him so much that after death, he refuses to be saved and spend his eternal with God.*

*Visually, Die Rebellion is one of Haneke's most splendid works: striking in its attention to detail, enchanting in its use of colour and monochrome. A good part of the story is told via voice-over, so that the actors often just need to look on silently, becoming screens for our projections of compassion, sorrow and anger – at class entitlement, state violence, and a God who only helps when it appears to be too late.*

Olaf Möller

## THE ANNIHILATION OF FISH

USA, 1999 Regia: Charles Burnett

■ Scen.: Anthony C. Winkler F.: John L. Demps Jr., Rick Robinson. M.: Nancy Richardson. Scgf.: Nina Ruscio. Mus.: Laura Karpman. Int.: Lynn Redgrave (Flower 'Poinsettia' Cummings), James



The Annihilation of Fish

Earl Jones (Obadiah 'Fish' Johnson), Margot Kidder (signora Muldroone), David Kagen (assistente sociale). Prod.: Paul Heller, William Lawrence Fabrizio, John Remark, Eric Mitchell, Kris Dodge per Intrepid Productions, Inc. ■ DCP.

D.: 108'. Col. Versione inglese / In English

■ Da: Kino Lorber per concessione di UCLA Film & Television Archive

■ Restaurato da UCLA Film & Television Archive e The Film Foundation in collaborazione con Milestone Films presso i laboratori Roundabout Entertainment, FotoKem, Audio Mechanics e Simon Daniel Sound, a partire dal 35mm originale e dai negativi colonna sonora. Con il sostegno di Hobson/Lucas Family Foundation. Un ringraziamento speciale a Charles Burnett, John Demps, Dennis Doros, Amy Heller / Restored by UCLA Film & Television Archive and The Film Foundation in collaboration

with Milestone Films at Roundabout Entertainment, FotoKem, Audio Mechanics e Simon Daniel Sound laboratories, from the original 35mm and soundtrack negatives. Funding provided by Hobson/Lucas Family Foundation. Special thanks to Charles Burnett, John Demps, Dennis Doros, Amy Heller

In una tranquilla pensione di Los Angeles sboccia un'improbabile storia d'amore tra gli eccentrici Obadiah 'Fish' Johnson (James Earl Jones) e Flower 'Poinsettia' Cummings (Lynn Redgrave). Fish è appena stato dimesso da un istituto psichiatrico malgrado i continui scontri fisici con il suo demone, Hank. Anche Poinsettia, incline a intonare arie di *Madame Butterfly*, litiga con il suo partner invisibile, il fantasma del compositore Giacomo Puccini, con cui è fidanzata ufficialmente. Il tutto si svolge sotto lo sguardo amo-

revole della padrona di casa, la signora Muldroone, interpretata da una Margot Kidder quasi irriconoscibile.

La situazione apparentemente stravagante immaginata dallo sceneggiatore e romanziere Anthony C. Winkler potrebbe indurre gli spettatori ad aspettarsi una commedia slapstick. Invece il film tratta con delicatezza i temi dell'invecchiamento, della malattia mentale e della ricerca di uno scopo nella vita. I protagonisti sono molto convincenti in questa storia incentrata sui personaggi, con l'interpretazione emotiva e atletica di Jones nel ruolo del vedovo Fish, e quella audace ma ricca di sfumature di Redgrave nei panni della stravagante Poinsettia.

L'apprezzato regista Charles Burnett ha avuto una carriera prestigiosa fin dai tempi in cui frequentava il Master of Fine Arts alla UCLA School of Theater, Film and Television. Due dei

suoi applauditi film sono stati inseriti nel National Film Registry: il capolavoro del movimento cinematografico "L.A. Rebellion" *Killer of Sheep* (1978) – appena classificatosi al 43° posto nel sondaggio di "Sight and Sound" sui migliori film di tutti i tempi – e il diabolico dramma familiare *Dormire con rabbia* (1990). Mai distribuito e non disponibile in alcun formato home video, *The Annihilation of Fish* è pronto per essere riscoperto come degno capitolo della straordinaria opera di Burnett. È grazie alla perseveranza di Dennis Doros di Milestone Films, che ha dato la caccia ai diritti per diciannove anni, che il pubblico potrà finalmente vedere questo film incantevole e commovente.

Jillian Borders

*In a quiet Los Angeles boarding house, an unlikely romance develops between eccentrics Obadiah "Fish" Johnson (James Earl Jones) and Flower "Poinsettia" Cummings (Lynn Redgrave). Fish is newly released from a mental institution despite his regular physical wrestling matches with his demon, Hank. Poinsettia, prone to belting out arias from Madame Butterfly, contends with her own invisible partner, the ghost of the composer Giacomo Puccini, to whom she is engaged to be married. All this unfolds under the loving eye of the matron of the house, Mrs Muldroone, played almost unrecognizably by Margot Kidder.*

*The seemingly outlandish setup by screenwriter/novelist Anthony C. Winkler may lead viewers to expect a slapstick comedy, but instead the film handles the issues of aging, mental illness and finding a life's purpose with a gentle touch. The leads impress in the character-driven story, with an emotional and athletic performance from Jones as the widower Fish, and a bold but nuanced turn by Redgrave as the over-the-top Poinsettia.*

*Revered director Charles Burnett has had a prestigious career since his time in the Master of Fine Arts program at the UCLA School of Theater, Film and Television. Two of his acclaimed films*

*have been placed on the National Film Registry: the "LA Rebellion" masterpiece Killer of Sheep (1978) – which was just ranked the 43rd Greatest Film of All Time in "Sight and Sound" – and the devilish family drama To Sleep with Anger (1990). Previously unreleased and unavailable on any home video format, The Annihilation of Fish is ripe for discovery as a worthy volume in Burnett's impressive oeuvre. It is due to the persistence of Dennis Doros of Milestone Films, who pursued the rights for 19 years, that audiences will finally be able to experience this charming and poignant film.*

Jillian Borders

## THE PROTAGONISTS

Italia, 1999 Regia: Luca Guadagnino

■ Sog., Scen.: Luca Guadagnino. F.: Paolo Bravi. M.: Walter Fasano. Scgf.: Roberto De Angelis. Mus.: Andrea Guerra. Int.: Tilda Swinton (narratrice), Fabrizia Sacchi (se stessa), Andrew Tiernan (Mohammed), Claudio Gioè (Happy), Paolo Briguglia (Billy), Michelle Hunziker (Sue), Jhelisa (se stessa), Laura Betti (giudice). Prod.: Fulvio Colombo, Massimo Vigliar per Surf Film, Medusa Film, Telepiù ■ DCP. D.: 92'. Col. Versione inglese / *In English* ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Surf Film ■ Restaurato in 4K nel 2024 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Surf Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dai negativi camera e suono originali. Grading supervisionato da Luca Guadagnino. Con il sostegno di "A Season of Classic Films", un'iniziativa di ACE - Association des Cinémathèques Européennes, parte del programma MEDIA di Europa Creativa / *Restored in 4K in 2024 by Cineteca di Bologna in collaboration with Surf Film at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original camera and sound negatives. Grading supervised by Luca Guadagnino. 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.*

Io e Luca siamo partner. Hanno usato la parola "musa" per me in relazione a così tante persone, pensando di farmi un complimento, ma non è quasi mai vero. E non è certo vero con Luca. Quando ho incontrato Jarman è stato come entrare in un circo. Con Luca non è diverso, mi piace lavorare con lui attorno al tavolo di cucina. E farlo anche per progetti di cui non è previsto che io sia l'interprete. [...] Dico sempre che noi siamo famiglia, e lo penso profondamente: siamo fratello e sorella, siamo compagni di gioco. La nostra è una conversazione che continua, un esperimento senza fine, in cui ogni volta mi chiedo: come funzionerà, e se funzionerà, questa trappola in cui mi sto cacciando.

Tilda Swinton, in *Tilda Swinton e Luca Guadagnino: vent'anni insieme*, intervista di Paola Piacenza "Corriere della Sera", 13 novembre 2015

Andiamo un po' indietro. Era il 1999, la Mostra del Cinema di Venezia presenta un'opera prima eccentrica: *The Protagonists*, melò crudele che dell'arrogante universo maschile in cui si svolge denuda le pulsioni sentimentalmente più disturbanti. L'autore, Luca Guadagnino, qualche giorno fa in un'intervista parlando di quell'esordio lo definiva quasi imbarazzante. Si dice (uno per tutti Bertolucci che Guadagnino ama molto e al quale ha dedicato il doc *Bertolucci on Bertolucci*) che i registi non amino rivedere i loro film, eppure quell'opera prima, ingenua come spesso accade, e forse pure un po' presuntuosa, aveva la qualità della sfrontatezza e un amore per il cinema che Guadagnino ha mantenuto intatti nel tempo come l'ambizione internazionale che nella sua generazione (è nato nel '71) era scomparsa. [...] È la cifra più provocatoria delle immagini/immaginari di Luca Guadagnino la sua fiducia incondizionata nelle im-



The Protagonists

magini: sono queste che parlano, che raccontano, che disegnano le soglie su cui si muovono i suoi personaggi, le geografie dei luoghi, il movimento di uno spazio narrativo, i ritagli di realtà. Ciò non significa assenza di scrittura, al contrario lo script è millimetrato, solo che i film di Guadagnino della sceneggiatura non sono illustrazione. Lo stesso vale per gli attori, coi quali il regista palermitano sembra cercare le sinergie del cinema classico, del post-moderno, un manierismo sontuoso che li rende corpi eloquenti, pieni di irriverenza, accarezzati, scrutati fino a tirarne fuori l'imprevisto.

Cristina Piccino, *Variazioni sul desiderio*, "il manifesto", 26 novembre 2015

*Luca [Guadagnino] and I are partners. People have referred to me as a "muse" with regard to so many individuals, imagining it to be a compliment, but it's almost never true. And it's certainly not true with Luca. When I first met [Derek] Jarman it was like becoming part of a circus. And it's no different with Luca, I love working with him around the kitchen table. Even on projects in which I won't be featuring... I always say that we are family, and I profoundly*

*believe it: we are brother and sister, playmates. Ours is an ongoing conversation, an experiment without end, in which I always ask myself: how will it work, and if it will work, this trap I'm luring myself into.*

Tilda Swinton, Tilda Swinton e Luca Guadagnino: vent'anni insieme, *interview by Paola Piacenza*, "Corriere della Sera", 13 November 2015

*Let's take a step back in time. The year is 1999 and an eccentric debut work makes its première at the Venice International Film Festival: The Protagonists, a cruel melodrama about the arrogant male universe in which it is set, a film that uncovers the most disturbing emotional impulses. In an interview, just a few days ago, its director Luca Guadagnino defined his debut as almost embarrassing. It is said that directors (first and foremost Bertolucci, whom Guadagnino adores and to whom he dedicated the documentary Bertolucci on Bertolucci) dislike rewatching their films, and yet that debut work, naïve as is often the case, and perhaps even a little presumptuous, had an insolent quality and a love of cinema that Guadagnino has kept intact over time, along with an*

*international ambition that has disappeared in his generation (he was born in 1971)... The most provocative feature of Luca Guadagnino's images/imagination is his unconditional faith in the image: it is the image that speaks, recounts, delineates the thresholds inside of which his characters move, the geography of the locations, the movements of the narrative space, the snippets of reality. This doesn't mean an absence of writing. On the contrary, his scripts are extremely precise; however, Guadagnino's films are always more than illustrations of the scripts. The same goes for the actors, with whom the Palermo-born director appears to strive for a synergy of classic cinema and post-modernism: a kind of sumptuous mannerism that transforms them into eloquent bodies, filled with irreverence, caressed and scrutinised until the unexpected is drawn from them.*

Cristina Piccino, *Variazioni sul desiderio*, "il manifesto", 26 November 2015

## KYNODONTAS

Grecia, 2009 Regia: Yorgos Lanthimos

■ T. int.: *Dogtooth*. Sog., Scen.: Yorgos Lanthimos, Efthymis Filippou. F.: Thimios Bakatakis. M.: Yorgos Mavropsarisidis. Scgf.: Elli Papageorgakopoulou. Int.: Christos Stergioglou (padre), Michelle Valley (madre), Aggeliki Papoulia (figlia maggiore), Mary Tsoni (figlia minore), Hristos Passalis (figlio), Anna Kalaitzidou (Christina). Prod.: Yorgos Tsourgiannis per Boo Productions ■ DCP. D.: 96'. Col. Versione greca / In Greek ■ Da: Mk2 Films

*Kynodontas* potrebbe essere letto come un esempio superlativo di cinema dell'assurdo, ma anche come qualcosa di diametralmente opposto: un'opera di realismo psicologico clinicamente e spietatamente intima. [...] In un luogo imprecisato della campagna greca un ricco uomo d'affari e capofamiglia di mezza età possiede una bella casa con un bel parco e una splendida piscina, la cui manutenzione sembra essere ge-



Kynodontas

stata dalla famiglia senza aiuti esterni. Ha una moglie quietamente sottomesa e tre bei figli sulla ventina: due femmine e un maschio. [...] Ma in questo quadro c'è qualcosa che proprio non va. I figli, come si scopre con sgomento, sono infantilizzati: non hanno mai avuto il permesso di lasciare la casa di famiglia e, simili ai figli del Barone von Trapp chiamati a raccolta con un fischiotto, sono stati addestrati all'obbedienza come cani che abbaiano e saltano a comando, ma sono anche in grado di camminare e parlare come esseri umani convincenti, anche se la loro conversazione suona forzata, come se fossero in un lieve stato di trance indotto dall'ipnosi. [...] *Kynodontas* è un film dell'Europa meridionale che porta con sé l'influenza di qualcosa di più nordeuropeo. Con il suo nitore incontaminato, la sua luce fredda e i suoi impassibili accessi di violenza assomiglia inequivocabil-

mente a un film di Michael Haneke o dei suoi contemporanei austriaci, Ulrich Seidl e Jessica Hausner. Essendo io anglosassone, mi ha anche fatto pensare a William Golding e alle prime opere di Ian McEwan. La raggelante stranezza di una famiglia esteriormente normale ma orribile nelle sue dinamiche interne richiama inevitabilmente alla memoria Josef Fritzl e la sua cantina, e ricorda indirettamente *Il settimo continente* di Haneke. Forse i due sinistri ragazzi di *Funny Games* sono cresciuti in una famiglia come quella di *Kynodontas*. [...] È un film sulla stranezza essenziale di ciò che la società insiste nel considerare il punto di riferimento della normalità: la famiglia, una città-stato fortificata con il suo dominio autocratico e suoi segreti inconfessabili. Peter Bradshaw, "The Guardian", 22 aprile 2010

*Kynodontas* could be read as a superlative example of absurdist cinema, or possibly something entirely the reverse – a clinically, unsparingly intimate piece of psychological realism. [...] Somewhere in the Greek countryside, a wealthy middle-aged businessman and paterfamilias has a handsome house with beautiful grounds and a gorgeous swimming pool – the upkeep of which this family appears to manage without external help. He has a quietly submissive wife, and three handsome children in their 20s: two daughters and one son...

But something is very wrong with this picture. The children, as becomes chillingly clear, are infantilised: they have never been permitted to leave the family compound, and, like Baron von Trapp's children responding to a naval whistle, they have been trained in obedience like dogs, woofing and leaping about on all fours to order, but also capable of walking and talking like convincing human beings, although their conversation has a stilted quality, as if in a light, hypnosis-induced trance...

It is a movie of southern Europe, which bears the influence of something more northern European. With its pristine clarity, refrigerated light and deadpan stabs of violence, it looks unmistakably like something by Michael Haneke or his Austrian contemporaries, Ulrich Seidl and Jessica Hausner. It also brought to my Anglo-Saxon mind William Golding and the early fiction of Ian McEwan. The scalp-prickling strangeness of a family that is outwardly normal yet privately horrific inevitably invites memories of Josef Fritzl and his cellar, and also for me, at one remove, Haneke's *The Seventh Continent*. Perhaps the two sinister boys in *Funny Games* were brought up in a household like the one in *Kynodontas*... It is a film about the essential strangeness of something society insists is the benchmark of normality: the family, a walled city state with its own autocratic rule and untellable secrets. Peter Bradshaw, "The Guardian", 22 April 2010

**SINGIN' IN THE RAIN**

USA, 1952

Regia: Stanley Donen, Gene Kelly

■ T. it.: *Cantando sotto la pioggia*. Sog., Scen.: Adolph Green, Betty Comden. F.: Harold Rosson. M.: Adrienne Fazan. Scgf.: Cedric Gibbons, Randall Duell, Harry McAfee. Mus.: Nacio Herb Brown, Al Hoffman, Al Goodhart, Roger Edens. Int.: Gene Kelly (Don Lockwood), Donald O'Connor (Cosmo Brown), Debbie Reynolds (Kathy Selden), Jean Hagen (Lina Lamont), Millard Mitchell (R.F. Simpson), Douglas Fowley (Roscoe Dexter), Rita Moreno (Zelda Zanders), Madge Blake (Dora Bailey), King Donovan (Rod). Prod.: Arthur Freed per Metro-Goldwyn-Mayer Corp. ■ 35mm (copia Technicolor vintage / *Technicolor vintage print*). D.: 103'. Col. Versione inglese / *In English* ■ Da: Academy Film Archive (Constellation Center Film Collection) per concessione di Park Circus

L'onirismo della grande tradizione del musical hollywoodiano era negli anni andato vieppiù svanendo, mentre per forza di cose era invece rimasta la stilizzazione del canto e della danza. Il lavoro di Donen e Kelly, e specificamente *Singin' in the Rain*, si situa in questo periodo di declino che però – bisogna notarlo – non è, o non è ancora, un momento di crisi. Anzi, proprio fra i Quaranta e i Cinquanta la MGM, casa-leader in ambito di musical, sfornò una serie di pellicole forse non sempre eccelse ma comunque brillanti e gradevoli (talora addirittura sfarzose) che contribuiranno non poco a identificare il genere con la casa stessa. In effetti, il musical della Metro, poco importa il regista o la qualità dei singoli esiti, esibiscono tutti – senza distinzione – un look preciso e riconoscibile, una qualità patinata, coloratissima, smaltata, lucida e gaia quale nessuna altra produzione poteva vantare. Si os-



*Singin' in the Rain*

servi un prodotto contemporaneo della Columbia o della Fox: nessuno di essi esibisce l'accattivante morbidezza visiva di un musical Metro. I colori sono più cupi e gratinanti, e comunque meno nitidi e addolciti (Columbia), oppure decisamente vivaci ma di una qualità realistica che non basta il forte sfavillio delle luci a rendere gradevolmente fantasiosi e onirici. [...]

*Singin' in the Rain* è nel suo insieme una forte, eloquente metafora di un'altra condizione critica del cinema hollywoodiano. Insomma, trattando della grande crisi causata dall'avvento del sonoro, il film allude in realtà a un'atmosfera e a una problematica che si riferiscono invece a una crisi, di altra natura ma non meno preoccupante, che si sarebbe verificata vent'anni dopo. [...] *Singin' in the Rain* è dunque una pellicola nostalgica, la rivisitazione di un passato forse non molto lontano nel tempo, ma situato ad anni-luce di distanza quanto a gusto,

mentalità, moda, e naturalmente anche tecnologia. Così lontano che la sequenza d'apertura con un'inquadratura dall'alto in campo lunghissimo della zona del Grauman ha il sapore di una scena presa di peso da un cartone animato: i colori, le luci, i movimenti in lontananza, le linee architettoniche non sembrano affatto veri (ricreati), ma appartengono piuttosto a un altro ordine di immaginario, quello di una realtà trasfigurata da una fantasia colorata e infantile, rutilante e microscopicamente grandiosa.

Franco La Polla, Stanley Donen, Gene Kelly. *Cantando sotto la pioggia*, Lindau, Torino 1997

*The oneiric quality of the great tradition of the Hollywood musical had gradually faded over the years, while the stylization of song and dance had by necessity remained. [Stanley] Donen and [Gene] Kelly's work, and Singin' in the Rain in particular, can be situated in this period*



of decline which, it should be noted, was not, or was not yet, a moment of crisis. Indeed, it is precisely between the 1940s and 1950s that MGM, the leading studio for the production of musicals, delivered a series of films that, if not consistently glorious, are nevertheless always glittering and enjoyable (and sometimes even lavish), and which did much to identify the genre with the studio. The MGM musicals, regardless of the director or the quality of the individual film, all display (without distinction) a precise and instantly recognisable look – a glossy, polished, colourful, shiny and cheerful character that no other production could boast. Look at a contemporary film by Columbia or Fox: none of them exhibits the captivating visual softness of an MGM musical. The colours are darker and grainier, or at least less clear and soft (Columbia); or they are decidedly intense, but with a realistic quality that not even the strongly flickering light can render pleasingly fantastic and oneiric...

Singin' in the Rain is, in its entirety, a powerful, eloquent metaphor for an entirely different critical situation facing Hollywood cinema. In short, in dealing with the great crisis caused by the transition to sound, the film alludes to an atmosphere and a set of problems related to a crisis of a different, but no less worrying, nature that would take place 20 years later... Singin' in the Rain is therefore a nostalgic film, the revisiting of a past that is perhaps not too distant in time, but is light years away in terms of taste, mentality, fashion and, naturally, technology. So distant that the opening sequence, with its long shot from above of the Grauman's Chinese Theatre, has the feel of a scene lifted from an animated cartoon: the colours, the lights, the distant movements, the architectural lines don't seem at all real (recreated), but instead seem to belong to a different imaginary order – that of a reality transfigured by a childish fantasy, sparkling and microscopically great.

Franco La Polla, Stanley Donen, Gene Kelly. Cantando sotto la pioggia, Lindau, Turin 1997

## BOREC I KLOUN

URSS, 1957

Regia: Konstantin Judin, Boris Barnet

■ T. it.: *Il lottatore e il clown*. Scen.: Nikolaj Pogodin. F.: Sergej Polujanov. Scgf.: Vasilij Ščerbak, Boris Ėrdman. Mus.: Jurij Birjukov. Int.: Stanislav Čekan (Ivan Poddubnyj), Aleksandr Michajlov (Anatolij Durov), Anatolij Solov'ëv (Boucher), Boris Petker (Truzzi), Ija Arepina (Mimi), Georgij Vicin (Enrico), K. Ignatova (Esterina), G. Abrikosov (Fiš), L. Topčiev (Orlando). Prod.: Mosfil'm ■ 35mm. D.: 95'. Col. Versione russa / *In Russian* ■ Da: La Cinémathèque française ■ Copia unica in Sovcolor (Technicolor sovietico) conservata presso La Cinémathèque française / *Unique print in Sovcolor (Soviet Technicolor) preserved by La Cinémathèque française*

I protagonisti di *Borec i kloun* sono due figure storiche: Ivan Poddubnyj, illustrissimo campione russo di lotta greco-romana, e Anatolij Durov, fondatore di una dinastia circense. Konstantin Judin, abile regista cinematografico di genere, aveva preparato per anni questo omaggio al “vecchio circo”. Morì improvvisamente dopo poche settimane di riprese e fu chiesto a Boris Barnet di sostituirlo – cosa che Barnet fece a modo suo, cambiando il cast e improvvisando il più possibile. Il film porta il nome di entrambi i registi. Barnet disse a Georges Sadoul che era diventato uno dei suoi preferiti.

In effetti durante le riprese e il montaggio riuscì a trasformare questo libro illustrato del tempo che fu in uno dei suoi film più vivaci, giocando sulle qualità e i difetti del procedimento Sovcolor e ripensando alla sua breve carriera sul ring.

La storia si snoda nell'arco di molti anni, senza alcuna preoccupazione di simmetria o chiarezza: Esterina, la figlia del proprietario del circo, fugge con l'innamorato per poi riapparire in seguito senza fidanzato, tramutata contro ogni logica in una maliziosa

parigina: chiaramente furono fusi due ruoli per favorire Kjunna Ignatova, che era stata l'eroina di Barnet in *Ljana* (1955). Il più complesso dei due personaggi principali non è il giovane protagonista ma il colossale Poddubnyj (Stanislav Čekan, ispirata scelta di Judin), in un capovolgimento che ricorda quello di *Vicino al mare più azzurro* (Barnet avrebbe poi dato a Čekan una breve e suggestiva scena in *Annuška*).

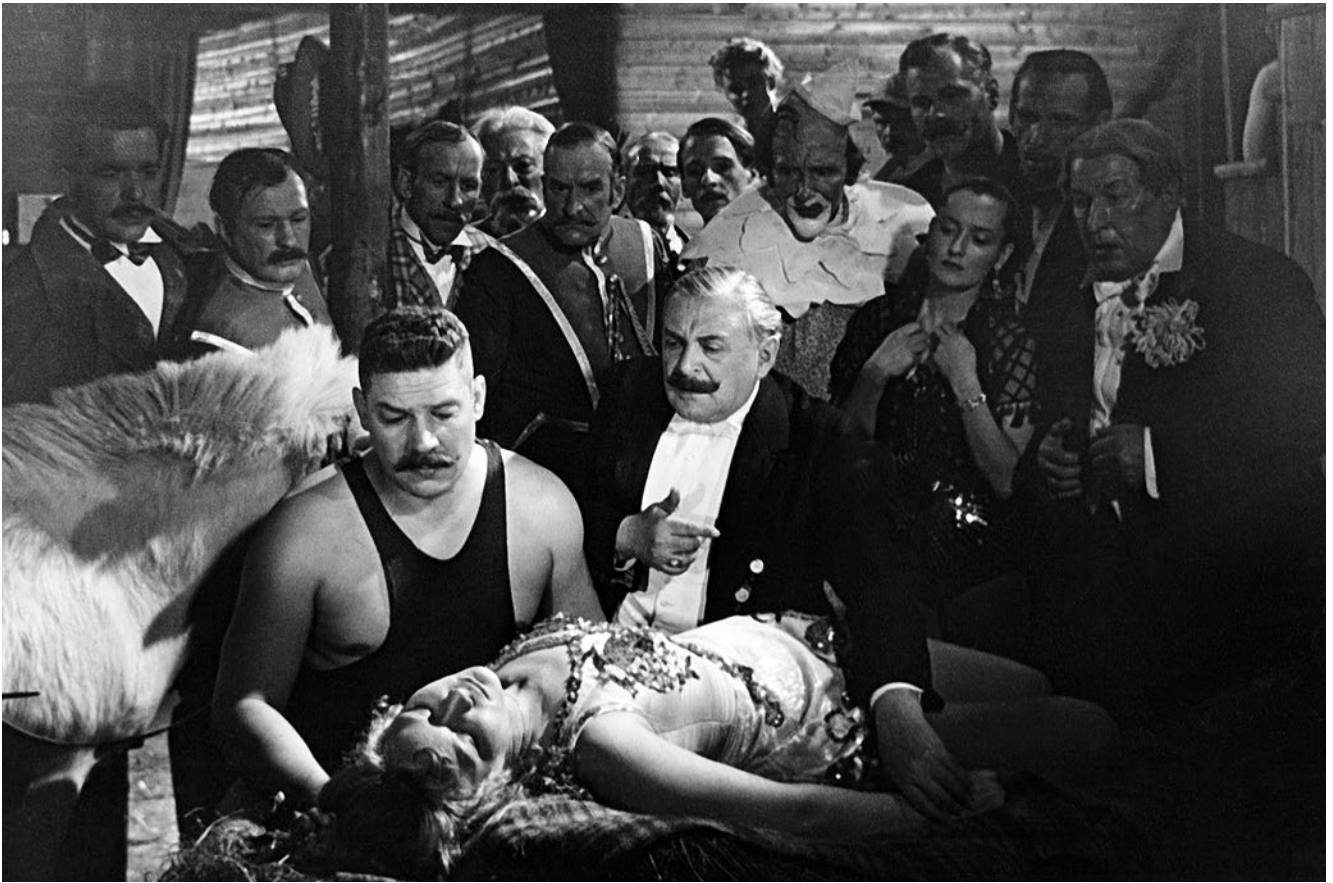
Le passioni e le amicizie sono improvvise e durature. Le morti avvengono senza preavviso: la trapezista Mimi amata da Poddubnyj voleva essere più leggera dell'aria ma è sconfitta dalla forza di gravità. Qui Barnet ricorda D.W. Griffith, studiato quando era allievo di Kulešov. Godard colse nel segno quando scrisse, nel 1959, che “il famoso ‘stile della Triangle’, più che in Allan Dwan o in Raoul Walsh, si ritrova oggi nel lavoro di Boris Barnet”.

Adattato da Bernard Eisenschitz, *Boris Vassilievitch Barnet*, Editions de l'Œil, Paris 2024

*Borec i kloun's heroes are two historical figures: Ivan Poddubnyj, the most illustrious Russian wrestling champion, and Anatoli Durov, founder of a circus dynasty. Konstantin Yudin, a talented genre film director, had prepared this tribute to the “old circus” for years. He died suddenly after a few weeks of shooting, and Boris Barnet was asked to step in – which he did in his own way, changing the casting and improvising as much as he was allowed to. The film bears the name of both directors. Barnet told Georges Sadoul that it had become one of his favourites.*

*Indeed, he made this picture-book of times gone by into one of his most spirited films in the shooting and editing process, playing on the qualities and shortcomings of the Sovcolor process, and remembering his own short-lived career in the boxing ring.*

*The story unfolds over many years, with no concern for symmetry or clarity: Esterina, the circus owner's daughter,*



Borec i kloun

*who runs off with her lover, reappears later sans fiancé, now a mischievous Parisienne, against all logic: clearly two roles have been merged to favour Kiunna Ignatova, who had been Barnet's heroine in Lyana (1955). The more subtle of the two heroes is not the young lead, but the colossal Poddubny (Stanislav Chekan, Yudin's inspired casting), in the same reversal as in By the Bluest of Seas (Barnet was to give Chekan a short, impressive scene in Annushka).*

*Passions and friendships are sudden and lasting. Deaths occur unannounced: the trapeze artist Mimi, Poddubny's love, who wanted to be lighter than air, is defeated by gravity. Here Barnet remembers D.W. Griffith, whom he studied under Kuleshov's teaching. Godard couldn't know how right he was when he wrote in 1959 that "the famous Tri-*

*angle style, more than in Allan Dwan or Raoul Walsh, is to be found in Boris Barnet's work today". Adapted from Bernard Eisenschitz, Boris Vassilievitch Barnet, Editions de l'Œil, Paris 2024*

## DELIVERANCE

USA, 1972 Regia: John Boorman

■ T. it.: *Un tranquillo weekend di paura*. Sog.: dal romanzo omonimo (1970) di James Dickey. Scen.: James Dickey. F.: Vilmos Zsigmond. M.: Tom Priestley. Scgf.: Fred Harpman. Int.: Jon Voight (Ed Gentry), Burt Reynolds (Lewis Medlock), Ned Beatty (Bobby Trippe), Ronny Cox (Drew Ballinger), Ed Ramey (vecchietto della pompa di benzina),

Billy Redden (Lonnie), Seamon Glass (primo Griner), Randall Deal (secondo Griner), Bill McKinney (il montanaro), Herbert 'Cowboy' Coward (lo sdentato). Prod.: John Boorman per Warner Bros., Elmer Enterprises ■ 35mm (copia Technicolor vintage / *Technicolor vintage print*). D.: 122'. Col. Versione inglese / *In English* ■ Da: Academy Film Archive per concessione di Park Circus

Il successo critico e commerciale di *Deliverance* cambiò molte vite. Tratto dal primo romanzo di James Dickey, poeta del sud degli Stati Uniti, la storia di quattro uomini di città che scoprono un'America rurale primitiva e brutale valse la notorietà al suo autore, salvò la carriera di Jon Voight e confermò la promozione di Burt Reynolds da attore televisivo a



Deliverance

divo cinematografico. Attestò inoltre la direzione presa dalla carriera di John Boorman, regista avventuroso interessato a esplorare i limiti dell'esperienza e dell'immaginazione in luoghi remoti come aveva fatto nel suo primo film importante, *Duello nel Pacifico* (1968). La marcia in più di *Deliverance*, quella che lo fece entrare nella leggenda, era rappresentata dai veri pericoli affrontati dal cast girando sulle acque agitate della Georgia e della Carolina del Sud con un budget risicato, senza assicurazione né stuntmen. Si dice che per queste riprese complicate Boorman avesse scelto Vilmos Zsigmond perché aveva filmato l'invasione sovietica dell'Ungheria nel 1956; il film ne lanciò la carriera di grande direttore della fotografia. In anticipo rispetto alle questioni ecologiche attuali, a mettere in moto la storia è l'idea di percorrere un fiume in canoa prima che una diga lo faccia scomparire. Il fiume Chatooga possedeva tutti i requisiti di pericolosità, ma come osservò Boorman aveva ancora un aspetto pittoresco. Lui e Zsigmond allora desaturarono i

colori e soprattutto smorzarono i verdi per "sbarazzarsi di ogni gradevolezza", aspetto che dovrebbe rendere particolarmente interessante la proiezione di una copia originale Technicolor. In linea con l'estrema economia del film, per la colonna sonora Boorman si limitò a registrare un chitarrista e un suonatore di banjo: il pezzo *Dueling Banjos* che ne risultò si guadagnò una fama a sé stante.

Ian Christie

*Many lives were changed by the critical and commercial success of Deliverance. Based on a first novel by the Southern poet James Dickey, the story of four city men discovering a backwoods America made its author a public figure, as well as rescuing the career of Jon Voight and confirming Burt Reynolds' graduation from television actor to film star. It also confirmed the direction of John Boorman's career as an adventurous filmmaker, intent on exploring extremes of experience and imagination in remote locations, as he had done in his first major film, Hell in the Pacific (1968).*

*What gave Deliverance its edge, and became the stuff of legend, was the very real dangers the cast faced, filming on white-water rivers in Georgia and South Carolina on a budget that could not afford insurance or stunt doubles. Boorman is said to have chosen Vilmos Zsigmond for this demanding production because of his experience filming the Soviet invasion of Hungary in 1956, and it launched his major career. In advance of contemporary ecological concerns, the motive for the story is to canoe a river before it is dammed and disappears. The Chatooga River had the required dangers, but as Boorman notes, it still looked picturesque when filmed. He and Zsigmond accordingly desaturated the colour and especially muted the greens in order to "dispense with prettiness", which should make the screening of an original Technicolor print of special interest.*

*In line with the film's extreme economy, the music that would become famous in its own right was the result of Boorman recording only a guitarist and a banjo player, to produce Duelling Banjos.*

Ian Christie

## THE STING

USA, 1973 Regia: George Roy Hill

■ T. it.: *La stangata*. Scen.: David S. Ward. F.: Robert Sturtees. M.: William Reynolds. Scgf.: Henry Bumstead. Mus.: Scott Joplin. Int.: Paul Newman (Henry Gondorff) Robert Redford (Johnny Hooker), Robert Shaw (Doyle Lonnegan), Charles Durning (tenente Snyder), Ray Walston (J.J. Singleton), Eileen Brennan (Billie), Harold Gould (Kid Twist), John Heffernan (Eddie Niles) Dana Elcar (agente Polk). Prod.: Tony Bill, Julia Phillips, Michael Phillips per Bill/Phillips Productions, Zanuck/Brown Company ■ 35mm (copia Technicolor vintage / Technicolor vintage print). D.: 129'. Col. Versione inglese / In English ■ Da: Academy Film Archive per concessione di Park Circus



The Sting

“La tipica passione americana per la burla colossale, per l'*overstatement* dell'inganno, per la truffa elefantica cara a Melville, a Twain e a Faulkner”: è quel che Franco La Polla, molti anni fa, rintracciava in *The Sting*, senza peraltro amare affatto il film e considerandolo estraneo all'impetuoso movimento che in quegli anni, nel cinema americano, stava riscrivendo le regole dell'industria e dell'estetica. Certo erano anni formidabili, se in quello stesso 1973 uscivano *Mean Streets* e *Lesorcista*, ed eravamo a metà tra i due capitoli del *Padrino*, e Robert Redford portava sullo schermo il più crepuscolare eroe fitzgeraldiano dell'epoca, che non era naturalmente Gatsby ma lo Hubbell di *Come eravamo*. Redford, che del

nuovo cinema americano è stato volto tra i più carismatici e certamente il più bello (una fotogenia che non si vedeva dai tempi di Gary Cooper, e non si sarebbe forse vista più), qui è di nuovo accanto a Paul Newman, cinque anni dopo *Butch Cassidy*: non più irresistibili *desperados* ma irresistibili imbrogliatori, non più il lirismo giocoso di *Raindrops Keep Falling on My Head* ma le due fortunatissime note del *ragtime* di Scott Joplin.

*The Sting*, con i suoi sette Oscar e il grande favore popolare, fu in effetti uno degli indizi che a Hollywood tutto cambiava, e tutto restava uguale. Un film in costume nella Chicago anni Trenta, più parodia che nostalgia, una regia tonica e non priva di stile

(tendine, iridi, una certa forma obliqua, certi esterni autentici di Chicago cui la bella fotografia di Robert Surtees dà uno spaesato spessore d'epoca), una sceneggiatura macchinosa al limite della noia che però alla noia non arriva mai, perché ecco il brivido di quel gioco a due, un contagioso sorriso, un perfetto primo piano, l'intesa nel lampo di occhi blu, la seduttiva *captatio* a cui lo spettatore non può sfuggire — che piacere e che lusso, assistere a un simile passaggio di consegne tra due stagioni di mitologia virile. *The Sting* è pura forza motrice del divismo come era sempre stato, come sarebbe stato sempre (lo stesso brivido che percorrerà, protagonisti DiCaprio e Brad Pitt, un film per tanti versi superiore

come *C'era una volta Hollywood*). In una recensione coeva e curiosamente entusiasta di *The Sting*, Roger Ebert lo definisce “un incrocio tra Jacques Tati e Robert Altman”. Forse pensava a *M\*A\*S\*H* o forse a *Il lungo addio*, che anch'esso usciva in quell'eccezionale 1973 e, ogni illusione spenta, si concludeva proprio con un beffardo ‘Hooray for Hollywood!’

Paola Cristalli

*“The typical American passion for colossal jokes, for the overstatement of deceit, for the beloved elephantine scam dear to Melville, Twain and Faulkner,” is what Franco La Polla, many years ago, traced in The Sting, without however liking the film, and considering it alien to the impetuous movement that in those years was rewriting the industrial and creative rules of American cinema. Certainly, they were formidable years, if in that same 1973 Mean Streets and The Exorcist were released, and were halfway between the two chapters of The Godfather, and Robert Redford brought to the screen the most crepuscular Fitzgeraldian hero of the time, who was naturally not Gatsby but Hubbell in The Way We Were. Redford, who was one of the most charismatic faces of the new American cinema and certainly the most handsome (a photogenic quality not seen since the days of Gary Cooper, and perhaps never seen again), is here again alongside Paul Newman, five years after Butch Cassidy: no longer irresistible desperados but irresistible swindlers, no longer the playful lyricism of Raindrops Keep Falling on My Head but the two highly successful notes of Scott Joplin's ragtime.*

*The Sting, with its seven Oscars and great popular favour, was indeed one of the signs that everything was changing in Hollywood, and yet everything remained the same. A period film set in 1930s Chicago, more affectionately parodic than nostalgic, featuring a lively and stylish direction (curtains, irises, a certain oblique form, certain authentic exteriors of Chicago to which the beautiful photography by Robert Surtees gives*

*a tasty period thickness), a complicated screenplay sometimes bordering on boredom and never reaching it, because here comes the thrill of that two-player game, a contagious smile, a perfect close-up, a nod of understanding in the flash of blue eyes, the seductive captatio that the viewer cannot escape – what a joy and a luxury, to witness such a handover between two seasons of virile mythology. The Sting contains the pure driving force of stardom as it always was, as it would always be (the same thrill that will run through, with Leonardo DiCaprio and Brad Pitt, a film in many ways superior like Once Upon a Time in Hollywood). In a contemporary and curiously enthusiastic review of The Sting, Roger Ebert defined it as “Jacques Tati crossed with Robert Altman”. Perhaps he was thinking of M\*A\*S\*H or perhaps of The Long Goodbye, which also came out in that exciting 1973 and, after every illusion was shattered, ended with a mocking “Hooray for Hollywood!”*

Paola Cristalli

## JAWS

USA, 1975 Regia: Steven Spielberg

■ T. it.: *Lo squalo*. Sog.: dal romanzo omonimo (1974) di Peter Benchley. Scen.: Peter Benchley, Carl Gottlieb. F.: Bill Butler. M.: Verna Fields. Scgf.: Joseph Alves Jr. Mus.: John Williams. Int.: Roy Scheider (Martin Brody), Robert Shaw (Quint), Richard Dreyfuss (Matt Hooper), Lorraine Gary (Ellen Brody), Murray Hamilton (Larry Vaughn), Carl Gottlieb (Ben Meadows), Susan Backlinie (Christine Watkins). Prod.: Richard D. Zanuck, David Brown per Zanuck/Brown Company, Universal Pictures ■ 35mm (copia Technicolor vintage / Technicolor vintage print). D.: 124'. Col. Versione inglese / In English ■ Da: Academy Film Archive (Constellation Center Film Collection) per concessione di Park Circus

Che cosa rappresenta simbolicamente lo squalo che attacca e uccide i bagnanti dell'isola di Amity nella lunga estate calda del 1974? Da quando il mostro è passato dalle pagine del romanzo di Peter Benchley alle immagini del secondo lungometraggio per il cinema di Steven Spielberg le ipotesi si sono susseguite, spesso in contrasto l'una con l'altra: oggetto psicanalitico e politico (sarà un caso che negli anni in cui il Watergate mette in crisi la democrazia americana, il sanguinoso culmine delle ragioni del profitto avvenga proprio nella data simbolica del 4 luglio?), patriarcale e misogino, ecologista (la natura che reclama il proprio spazio) o antianimalista (con tanto di recente mea culpa del regista per la cattiva fama procurata dal film ai grossi pescioni degli abissi).

Quello che è certo è che lo squalo fa molta paura, nella sua forma più pura e ancestrale: una paura del non visibile, di un pericolo in agguato che, anche grazie all'uso delle musiche di John Williams, possiamo solo sentire arrivare. Qualcosa di simile alla paura del buio, ricreata però da Spielberg nel pieno sole delle spiagge del New England.

A volte però il nostro sguardo si sovrappone a quello dello squalo: le soggettive dal punto di vista dell'aggressore ci coinvolgono in prima persona, rendendoci in qualche modo colpevoli della violenza che sta per essere perpetrata. Insomma, in *Jaws* lo spettatore ha paura perché vede troppo o troppo poco.

Lo Spielberg che ci guarda dalle foto del set, in posa con lo squalo meccanico che tanti problemi diede alla produzione, è un ragazzo poco più grande del suo alter ego nel finale di *The Fabelmans*, ma sa già molto bene dove “mettere l'orizzonte”, come distinguere tra inquadrature noiose e interessanti. Colpisce ancora la perfetta costruzione della suspense, quasi insostenibile nella scena sulla spiaggia affollata: uno *Psycho* riletto con la libertà degli anni Settanta, già pronti a



Jaws

buttarsi a capofitto negli Ottanta. Perché *Jaws* è anche il primo blockbuster della storia del cinema, che anticipa di poco quelle *Guerre stellari* che avrebbero spazzato via definitivamente la New Hollywood. Tante cose, per un semplice film di paura.

Gianluca De Santis

*What does the shark that during one long, hot summer in 1974 attacks and kills the bathers on the island of Amity, symbolise? Ever since the monster moved from the pages of Peter Benchley's novel to the images of Steven Spielberg's second feature for the big screen, many often contradictory hypotheses have been proposed. It has been interpreted psychoanalytically and politically (is it mere coincidence, in a film made after Watergate had called into question the fundamentals of American democracy, that the*

*bloody consequences of the scrabble for profit are revealed on the symbolic date of 4 July?). It has been read as patriarchal and misogynist; as ecological tract (nature reclaiming its territory); and anti-animal (with the director recently apologising for the bad reputation that the film gave these big fish of the deep).*

*What is certain is that the shark provokes fear, in the purest and most primordial sense: a fear of that which cannot be seen, of a hidden danger that, thanks also to John Williams' music, we can only hear as it approaches. Something like the fear of the dark, but recreated by Spielberg on a sunny New England beach.*

*On occasion, however, our gaze coincides with that of the shark, as subjective shots from the point-of-view of the predator make us unwitting accomplices to the violence that is about to be perpe-*

*trated. In short, the audience for Jaws is afraid because it sees too much and too little.*

*In the on-set photos, Spielberg poses with the mechanical shark that caused so many problems; he is little more than a boy, like his alter ego at the end of *The Fabelmans*, but he already has a clear idea of where to "put the horizon" or what separates an interesting shot from a boring one. Another striking element is the film's perfect construction of suspense, which is almost unbearable in the scene on the crowded beach: Psycho reinterpreted for the sense of freedom of the 1970s, just before the headfirst dive into the 1980s. Jaws is also the very first blockbuster in the history of cinema, it was released just before *Star Wars* finally swept the New Hollywood aside. That's quite a lot, for just a scary film.*

Gianluca De Santis



# MARLENE DIETRICH, FORZA DIROMPENTE DEL CINEMA

*Marlene Dietrich - Cinema Disrupted*

Programma a cura di / Programme curated by **Kristina Jaspers, Peter Mänz, Silke Ronneburg, Rainer Rother**  
Note di / Notes by **Kristina Jaspers, Peter Mänz, Silke Ronneburg**

Nell'ultimo secolo Marlene Dietrich è stata a tal punto celebrata, discussa, fotografata e – naturalmente – mostrata sullo schermo che per molti spettatori il suo nome di battesimo è un biglietto da visita sufficiente. Al di là dei tanti modi in cui la Storia e le macchine da presa l'hanno inquadrata, la sua carriera e la sua vita appaiono percorse da un filo conduttore. Dietrich non esitò a sovvertire il cinema e la società, ora sfidandone le norme, ora imponendo sullo schermo una presenza sensazionale che disgrega le narrazioni classiche per far convergere tutti gli sguardi su di lei e sulla sua forza scenica. Proprio le tante sfide che Marlene lanciò al suo pubblico fanno sì che ancora oggi varie comunità la percepiscano come un esempio da seguire: Marlene fu provocatoria come madre in carriera, come star bisessuale che praticava il cross-dressing, come icona della moda e dello stile che seppe farsi artefice della propria immagine, come attrice politicamente impegnata e nettamente schierata a favore della libertà, della tolleranza e della democrazia. Attraverso una selezione di grandi film, questa retrospettiva si sofferma quindi su Dietrich come forza dirompente della storia del cinema.

Il coraggio e la disciplina erano forse i suoi principali tratti caratteriali. Combatté battaglie coraggiose, nella vita privata e in quella professionale, e difese i propri principi. Nel film *Morocco* indossò lo smoking e baciò una donna, diventando per sempre un'icona queer. Alla fine degli anni Venti portava i pantaloni anche fuori dello schermo e viveva apertamente la sua bisessualità. Dimostrò coraggio anche intrattenendo le truppe alleate durante la Seconda guerra mondiale e prendendo una posizione netta contro la Germania nazista. Dopo la guerra intervenne più volte in Israele, Russia ed Europa orientale per promuovere la pace e il dialogo. La sua disciplina era evidente nell'incessante lavoro compiuto su se stessa, volto anche a plasmare e stilizzare il suo aspetto. Più volte etichettata come "veleno per il botteghino", si reinventò costantemente. La sua ambizione era accompagnata da un pizzico di autoironia e di umorismo, la famosa "Berliner Schnauze" che la rendeva sfrontata, pungente e schietta come molti dei suoi personaggi.

Anche le sue interpretazioni erano provocatorie. Nelle performance teatrali praticava con grande abilità le sospensioni sensuali e l'arte della pausa per acuire la tensione, e si portò dietro anche nei film questo straordinario senso del ritmo. È proprio la sua apparente mancanza di interesse che il pubblico trova spesso stimolante. Dietrich sosteneva che Katharine Hepburn fosse una rara combinazione di bellezza e intelligenza: lo stesso si può dire di lei. Era sempre pronta a mettere la sua bellezza al servizio del cinema, a offrirsi come schermo di proiezione. Perché sotto la bella superficie, sotto il travestimento, si nascondono intelligenza e passione.

Kristina Jaspers

*Marlene Dietrich has been celebrated, debated, photographed and, of course, shown on film to such an extent over the last century that, for many viewers, her first name suffices to introduce her. Notwithstanding all the angles that both history and cameras have taken on her, one thread runs through her work and life. Dietrich did not shy away from disrupting film and society – from challenging conventions in her private life to her show-stopping presence on-screen that interrupts classical narratives to focus all eyes on her and her staging.*

*Because of Dietrich's diverse challenges to her audiences, she is now perceived as a role model by different communities: she was provocative as a working mother, as a bisexual star who practised cross-dressing, as a fashion and style icon who created her own image, and as an actress who intervened politically and took a clear stand for freedom, tolerance and democracy. With a selection of her major films, this retrospective therefore explores Dietrich as a disruptive force in cinema history.*

*Courage and discipline were perhaps Dietrich's two most important character traits. She courageously fought battles, both in her private and professional life, and stood up for her principles. In the film *Morocco*, she wore a tuxedo and kissed a woman – making her a queer icon to this day. She wore trousers off-screen at the end of the 1920s and lived out her bisexuality openly. She also showed courage by entertaining the Allied troops during the Second World War and taking a clear stance against Nazi Germany. After the war, she appeared several times in Israel, Russia and Eastern Europe to promote peace and understanding. Her discipline was evident in her relentless work on herself, which was also aimed at shaping and stylising her appearance. Repeatedly labelled "box-office poison", she constantly reinvented herself. This ambition was paired with a dash of self-aware irony and humour, the famous "Berliner Schnauze": cheeky, challenging and straightforward, just like many of her film characters.*

*Dietrich's performances were also provocative. As a stage entertainer, she was particularly adept at lascivious delays and the art of the pause to heighten the tension, and she used this extraordinary timing in her films. It is precisely her apparent lack of interest that audiences often find challenging. She said of Katharine Hepburn that she was a rare combination of beauty and intelligence, and the same can be said of Dietrich. She was always ready to put her beauty at the service of cinematography, to offer herself up as a projection screen. Because beneath the beautiful surface, the masquerade, lies her intelligence and passion.*

Kristina Jaspers



## CAFÉ ELECTRIC

Austria, 1927 Regia: Gustav Ucicky

■ Sog.: dalla pièce *Die Liebesbörse* di Felix Fischer. Scen.: Jacques Bachrach. F., M.: Hans Androschin. Scgf.: Artur Berger. Int.: Willi Forst (Ferdl), Marlene Dietrich (Erni Göttlinger), Fritz Alberti (Göttlinger, padre di Erni), Anny Coty (amica di Göttlinger), Igo Sym (Max Stöger), Nina Vanna (Hansi), Vera Salvotti (Paula), Wilhelm Völcker (dottor Lehner), Albert von Kersten (signor Zerner). Prod.: Alexander Graf Kolowrat per Sascha Film-Industrie AG ■ DCP. Bn. D: 87'. Didascalie tedesche con sottotitoli inglesi / *German intertitles with English subtitles*  
■ Da: Filmarchiv Austria

Nel 1925 Marlene Dietrich ottenne un accordo matrimoniale che le permetteva di “guadagnare soldi” malgrado avesse un marito, Rudolf Sieber, e una figlia, Maria, nata nel 1924. La bimba fu affidata alla madre di Dietrich, Josefina von Losch. Dopo brevi apparizioni in produzioni cinematografiche berlinesi, nel 1927 Dietrich interpretò piccoli ruoli a Vienna, a cominciare da quello della ballerina Ruby nello spettacolo *Broadway* ai Wiener Kammerspiele. Fu qui che incontrò Willi Forst, che nonostante le obiezioni della produzione riuscì a ottenere per l'attrice, ancora sostanzialmente sconosciuta, una parte nella versione cinematografica di *Café Electric*, diretta da Gustav Ucicky.

Il film, infatti, è tratto da un successo teatrale di Felix Fischer, *Die Liebesbörse*. Al centro della trama c'è il ladro e magnaccia Ferdl (Forst), che seduce non solo la giovane Hansi (Nina Vanna) ma anche la ricca e influente Erni Göttlinger (Dietrich), che per Ferdl deruba perfino il padre, l'industriale Göttlinger. Anche il dipendente di questi, Max Stöger (Igo Sym), finisce invischiato nelle macchinazioni criminali.

Forst, in particolare, brilla nel ruolo del criminale depravato e privo di scrupoli. Con la sua interpretazione



Café Electric

di Erni, seducente ragazza di buona famiglia, Dietrich si fece notare più dell'attrice protagonista Nina Vanna. Si imbarcò in una relazione con Forst e conservò la 'sega musicale' regalatale dall'attore polacco Igo Sym, che le aveva insegnato a suonarla: la portò poi con sé sui set cinematografici e la usò negli spettacoli per intrattenere le truppe. Lo strumento è oggi conservato tra gli oggetti lasciati dall'attrice.

Silke Ronneburg

*In 1925, Marlene Dietrich obtained a marriage contract that allowed her to “earn money” despite her marriage to Rudolf Sieber and her motherhood. The daughter, Maria (born 1924), was left with Dietrich's mother, Josefina von Losch. After brief appearances in Berlin film productions, Dietrich made guest appearances in Vienna in 1927, initially as dance girl Ruby in the play Broadway at the Vienna Kammerspiele. It was there that she met Willi Forst, who, despite the objections of the production company, managed to get the largely*

*unknown actress cast in Gustav Ucicky's film version of Café Electric.*

*The film is based on the successful stage play Die Liebesbörse by Felix Fischer. At the centre of the story is the pimp and thief Ferdl (Forst), who seduces both young Hansi (Nina Vanna) and the affluent Erni Göttlinger (Dietrich). Erni even steals from her father, the commercial councillor Göttlinger, for Ferdl. His employee Max Stöger (Igo Sym) also becomes entangled in the criminal machinations.*

*Forst in particular shines as the depraved, unscrupulous criminal. Dietrich's portrayal of Erni as a seductive daughter from a good family attracted more attention than that of the leading lady Nina Vanna. She embarked on an affair with Forst, and she kept the “Singing Saw”, which she carried with her on film sets and played to entertain the troops. It is now in her estate – a gift from Polish actor Igor Sym, who taught her how to play the instrument.*

Silke Ronneburg



Die Frau, nach der man sich sehnt

## DIE FRAU, NACH DER MAN SICH SEHNT

Germania, 1929 Regia: Kurt Bernhardt  
[Curtis Bernhardt]

■ T. it.: *Enigma*. T. int.: *The Woman Men Yearn For*. Sog.: dal romanzo omonimo (1927) di Max Brod. Scen.: Ladislaus Vajda. F.: Curt Courant, Hans Scheib. Scgf.: Robert Neppach. Int.: Uno Henning (Henri Leblanc), Marlene Dietrich (Stascha), Fritz Kortner (dottor Karoff), Frida Richard (signora Leblanc), Karl Etlinger (Poitrier), Edith Edwards (Angela Poitrier), Bruno Ziener (servitore). Prod.: Hermann Grund per Terra-Film ■ DCP. Bn. D.: 78'.

Didascalie tedesche con sottotitoli inglesi / *German intertitles with English subtitles* ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ■ Restaurato da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in collaborazione con Bundesarchiv presso il laboratorio Omnimago, a partire da un negativo 35mm. Con il sostegno di Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) / *Restored by Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in collaboration with Bundesarchiv at Omnimago laboratory, from a 35mm picture negative. With funding provided by Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM)*

Il regista Kurt Bernhardt (in seguito noto come Curtis) vide Marlene Dietrich in un'opera teatrale di Bernard Shaw e fu uno dei primi ad accorgersi della sua versatilità. Bernhardt, che aveva già diretto sette film ed era considerato un talento promettente, ebbe carta bianca per la scelta dell'attrice protagonista. Quando indicò Dietrich dovette però vincere molte resistenze, dato che all'epoca era praticamente una sconosciuta. Nel film, tratto da un romanzo di Max Brod e prodotto da Terra-Film, Marlene Dietrich interpreta per la prima volta il ruolo della femme fatale. Giuseppe Becce compose una partitura originale per questo muto, che narra la storia

dell'industriale Henri Leblanc (Uno Henning), pronto a sposare una ricca ereditiera per salvare dalla bancarotta l'impresa di famiglia. Durante il viaggio di nozze Henri incontra in treno la misteriosa Stascha (Dietrich) e se ne innamora. Il destino farà il suo corso.

Alla luce della carriera complessiva di Dietrich il film è stato interpretato come una sorta di precursore delle opere di Josef von Sternberg. Contiene già molti degli ingredienti che definiranno i film hollywoodiani dell'attrice. Bernhardt ammantava la sua protagonista di mistero, e Dietrich sa approfittarne recitando nell'ombra, offrendo un'interpretazione trattenuta e introducendo strategicamente pause e sospensioni. La scena dell'incontro in treno tra Stascha e Henri è leggendaria. Il 2 giugno 1931 "Variety" scrisse: "La scoperta di una star femminile è un'impresa che manca al cinema tedesco. Qui Marlene Dietrich si rivela una forte candidata agli onori internazionali. Per ora imita gli occhi semichiusi e il languido esotismo di Greta Garbo, ma nelle sue interpretazioni c'è sufficiente personalità per dimostrare che la ragazza c'è. Ha il viso e il fisico giusti e sa recitare". E la tedesca "Lichtbildbühne" scrisse: "Chi è questa donna che si desidera? [...] Una donna dalla quale sembra emanare un fluido quasi enigmatico che abbatte tutte le inibizioni etiche e psicologiche negli uomini che entrano in contatto con lei".

Peter Mänz

*The director Kurt Bernhardt (later Curtis) first saw Marlene Dietrich in a play by Bernard Shaw. He was one of the first to recognise her versatility. Bernhardt, who had already made seven films and was considered a promising talent, was given a free hand in casting the female lead, but when he suggested Dietrich, he had to push her through in the face of resistance, as she was virtually unknown at the time. It was a film adaptation of a novel by Max Brod that features Marlene Dietrich in the role of a femme fatale for the first time. Giuseppe*

*Becce composed the original music for this silent film produced by Terra-Film in 1929. It tells the story of industrialist Henri Leblanc (Uno Henning), who marries a rich heiress in order to save the bankrupt family business. On his honeymoon, Henri meets the mysterious Stascha (Dietrich) on the train and falls in love with her. And fate takes its course.*

*Within Dietrich's global career, the film has been interpreted as a kind of precursor to Josef von Sternberg's productions. It already contains many of the ingredients that were to define her Hollywood films. Bernhardt surrounds his leading actress with a secret and Dietrich knows how to exploit this by acting from the shadows, withdrawing her performance and deliberately using delays. The scene of Stascha's encounter with Henri on the train is legendary. "Variety" wrote on 2 June 1931: "Discovery of a female star is something for a German film to accomplish. Here Marlene Dietrich shows herself as a strong contender of international honors. At the moment she is imitating Greta Garbo's half-closed eyes and languorous eroticism, but there is enough individuality in her work to show that the girl is there. She has the right face and figure and she can troupe." And the Deutsche "Lichtbildbühne" wrote: "Who is this woman one longs for? [...] A woman from whom an almost enigmatic fluid seems to emanate that breaks down all psychological and ethical inhibitions in the men who come into contact with her."*

Peter Mänz

## DER BLAUE ENGEL

Germania, 1930

Regia: Josef von Sternberg

■ T. it.: *L'angelo azzurro*. Sog.: dal romanzo *Professor Unrat oder Das Ende eines Tyrannen* (1904) di Heinrich Mann. Scen.: Robert Liebmann, Karl Vollmoeller, Carl Zuckmayer. F.: Günther Rittau. M.: Sam Winston, Walter Klee.

Scgf.: Otto Hunte, Emil Hasler. Mus.: Friedrich Hollaender. Int.: Emil Jannings (Immanuel Rath), Marlene Dietrich (Lola Lola), Kurt Gerron (il mago Kiepert), Rosa Valetti (Guste), Hans Albers (Mazeppa), Reinhold Bernt (clown), Eduard von Winterstein (direttore della scuola), Wilhelm Diegelmann (capitano). Prod.: Erich Pommer per Universum-Film AG ■ DCP. Bn. D.: 108'. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / In German with English subtitles ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ■ Restaurato da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in collaborazione con Bundesarchiv presso i laboratori Omnimago e L'Immagine Ritrovata, a partire da un controtipo negativo nitrato e da un duplicato negativo utilizzato per le scene mancanti. Con il sostegno di Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) / Restored by Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in collaboration with Bundesarchiv at Omnimago and L'Immagine Ritrovata laboratories, from a nitrate dupe negative and a dupe negative used for the missing sequences. With funding provided by Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM)

Il film segna l'inizio della carriera internazionale di Marlene Dietrich. Il ruolo di Lola Lola modellò la sua immagine di femme fatale, alla quale le fu poi difficile sottrarsi. Il film, realizzato nei primi anni del sonoro, sfruttò il talento canoro di Dietrich. I testi delle canzoni del compositore Friedrich Hollaender da lei interpretate ("Io sono dalla testa ai piedi / Fatta per l'amore / Questo è il mio mondo / E nient'altro / Che devo fare? / Sono fatta così") furono visti come l'espressione di una sessualità sicura di sé. Il critico Kurt Pinthus si entusiasmò per la "passività del suo sex appeal", Herbert Ihering per la sua "flemma sensuale".

Il produttore dell'Ufa Erich Pommer mirava al successo internazionale, quindi mise a disposizione un budget straordinario e riunì una squadra di prima grandezza: l'attore Emil Jan-

nings raccomandò il regista Josef von Sternberg, che lo aveva recentemente diretto in *The Last Command* (*Crepuscolo di gloria*, 1928), grazie al quale vinse l'Oscar per il miglior attore. Karl Vollmoeller si assicurò i diritti del romanzo *Professor Unrat* di Heinrich Mann e lavorò alla sceneggiatura insieme allo scrittore Carl Zuckmayer. I due riuscirono a mantenere l'equilibrio tra commedia e tragedia che caratterizzava il romanzo, anche se la trama si discostava in maniera significativa dall'originale.

Jannings ebbe il ruolo del professor Rath, anziano insegnante che si innamora della cantante di varietà Lola Lola e vede la propria vita andare in pezzi. Molte famose attrici dell'epoca tentarono di ottenere la parte di Lola Lola, ma Sternberg notò Dietrich in uno spettacolo di rivista e si batté per vincere le resistenze degli studios.

La prima del film si tenne il 1° aprile 1930 a Berlino. Quello stesso giorno Dietrich e Sternberg partirono alla volta di Hollywood per iniziare le riprese di *Morocco*. Avrebbero girato insieme sette film, intrattenendo durante quel periodo una relazione fatta di alti e bassi. Per altri membri della squadra, invece, il futuro si prospettava cupo. Nel cast e nella troupe c'erano molti ebrei, che finirono perseguitati ed espulsi dai nazisti (come Pommer, Hollaender, l'attrice Rosa Valetti e i musicisti della jazz band Weintraubs Syncopators) o uccisi nei campi (come l'attore Kurt Gerron, che interpreta il mago Kiepert).

Kristina Jaspers

*The film marks the beginning of Marlene Dietrich's international career. The role of Lola Lola shaped her image as a femme fatale, which she later found difficult to escape. Dietrich's singing talent was exploited for this early sound film. The lyrics she sings, by the composer Friedrich Hollaender ("Love's always been my game / Play it as I may / I was born that way / Can't help it"), were understood as an expression of self-confident sexuali-*



Der blaue Engel

*ty. The critic Kurt Pinthus raved about the "passivity of her sex appeal", Herbert Ihering about her "sensual phlegm".*

*Ufa producer Erich Pommer wanted to land an international hit, so he provided an extraordinary budget and assembled a top-class team: actor Emil Jannings recommended the director Josef von Sternberg, who had recently directed him in *The Last Command* (1928), which helped to win him the Academy Award for Best Actor. Karl Vollmoeller*

*secured the rights to the novel *Professor Unrat* by Heinrich Mann and worked on the screenplay together with writer Carl Zuckmayer. They successfully managed to maintain the novel's balance between comedy and tragedy, even if the story otherwise departed significantly from the original.*

*Jannings took the role of Professor Rath, an elderly teacher who falls in love with the vaudeville singer Lola Lola and then finds his life falling apart. Many*



Morocco

famous actresses of the time auditioned for the leading female role, but von Sternberg saw Dietrich in a revue and fought for her against studio resistance.

The premiere of the film took place on 1 April 1930 in Berlin. On the same day, Dietrich and von Sternberg left for Hollywood to begin filming Morocco. They were to make seven films together and have a kind of on/off relationship during this time. For other team members, however, the future looked bleak. Many members of the cast and crew were Jewish and were persecuted and expelled by the Nazis (such as Pommer, Hollaender, actress Rosa Valetti and the members of the Weintraubs Syncopators band) or murdered in the camps (such as actor Kurt Gerron, who plays the magician Kiepert).  
Kristina Jaspers

## MOROCCO

USA, 1930

Regia: Josef von Sternberg

■ T. it.: *Morocco*. Sog.: dal racconto Amy Jolly, *die Frau aus Marrakesch* (1927) di Benno Vigny. Scen.: Jules Furthmann. F.: Lee Garmes. M.: Sam Winston. Scgf.: Hans Dreier. Mus.: Karl Hajos. Int.: Gary Cooper (Tom Brown), Marlene Dietrich (Amy Jolly), Adolphe Menjou (La Bessière), Ullrich Haupt (aiutante maggiore Caesar), Juliette Compton (Anna Dolores), Francis McDonald (caporale Tatoche), Albert Conti (colonnello Quinnovieres), Ève Southern (signora Caesar), Michael Visaroff (Barratire), Paul Porcasi (Lotinto). Prod.: Hector Turnbull per Paramount Pictures Corporation Inc. ■ DCP. Bn. D.: 92'

Versione inglese / In English ■ Da:

Universal per concessione di Park Circus

*Morocco* è una pietra miliare nella storia della rappresentazione LGBTQ+ nel cinema. Come già in *Der blaue Engel*, Marlene Dietrich interpreta una cantante che si esibisce in un locale notturno. In una scena chiave indossa smoking e cilindro e canta passeggiando tra i tavoli, flirta brevemente con una donna del pubblico, le solleva il mento e la bacia sulle labbra. È il primo bacio lesbico di un'attrice protagonista in un film di Hollywood. Il regista von Sternberg aveva visto Dietrich vestita da uomo in uno spettacolo di rivista berlinese e aveva trovato particolarmente seducente il suo carisma androgino. Con le sue audaci canzoni

lesbiche l'attrice attirava anche le donne. Sternberg orchestrò questo provocatorio momento di voluttà per la prima apparizione hollywoodiana della diva, e la scandalosa idea del bacio probabilmente venne proprio da lei.

In *Morocco* Dietrich interpreta Amy Jolly, una donna sospesa tra due uomini: il ricco La Bessière (Adolphe Menjou), che vuole sposarla, e il legionario Tom Brown (Gary Cooper). Alla fine Amy sceglie l'amore, con tutto ciò che comporta. Sternberg evoca un'atmosfera di grande passione ed emozione. Il film è tratto dal romanzo *Amy Jolly, die Frau aus Marrakesch* (Amy Jolly, la donna di Marrakesh) di Benno Vigny, e fu Dietrich a raccomandarlo al suo regista. La vera Amy Jolly, che gestiva un bordello a Marrakesh, tentò in seguito di mettersi in contatto con Marlene, come dimostra uno scambio di lettere conservato tra le carte dell'attrice. Il film venne girato per gran parte in teatro di posa e nell'area di Los Angeles, ma alcune riprese in esterni furono effettuate a Guadalupa.

Il film valse a Dietrich la sua prima nomination all'Oscar e fu candidato in quattro categorie. La stampa lodò in particolare l'intensità del linguaggio visivo e la fotografia di Lee Garmes. L'interpretazione di Dietrich fu celebrata come un evento, al pari della sua straordinaria personalità in bilico tra dominio e sottomissione. La sua recitazione è sempre espressione di sovrana autodeterminazione, arricchita da un tocco di ironia.

Kristina Jaspers

*Morocco is a milestone in the history of LGBTQ+ representation in film. As in Der blaue Engel, Marlene Dietrich plays a nightclub singer. In a key scene, she wears a tuxedo and top hat and strolls through the club singing. She briefly flirts with a woman in the audience, grabs her under the chin and kisses her on the lips. It is the first lesbian kiss by a leading actress in a Hollywood film. Director von Sternberg had seen Dietrich in male drag at a Berlin revue and found her androgyn-*

*nous charisma particularly seductive. She also turned women's heads with her salacious lesbian songs. Von Sternberg staged this challenging moment of lasciviousness for her first Hollywood appearance – the idea for the provocative kiss probably came from Dietrich herself.*

*She plays Amy Jolly, a woman caught between two men: the rich La Bessière (Adolphe Menjou), who wants to marry her, and the Foreign Legionnaire Tom Brown (Gary Cooper). In the end, Amy decides in favour of love – with far-reaching consequences. Sternberg evokes an atmosphere of great passion and emotion in the film. It is based on the novel Amy Jolly, the Woman from Marrakech by Benno Vigny, which Dietrich recommended to her director. The real Amy Jolly, who ran a brothel in Marrakech, later sought contact with the actress, as an exchange of letters in her estate proves. Most of the film was shot in the studio and in the Los Angeles area, but some exterior shots were taken in Guadeloupe.*

*The film earned Dietrich her first Oscar nomination and was nominated in a total of four categories. The press particularly praised the intensity of the visual language and Lee Garmes's outstanding camerawork. Dietrich's performance was celebrated as an event, as was her extraordinary personality, which oscillates between dominance and submission. Her performance is always an expression of self-determination and sovereignty, enhanced by a touch of irony.*

Kristina Jaspers

## SHANGHAI EXPRESS

USA, 1932 Regia: Josef von Sternberg

■ Sog.: Harry Hervey. Scen.: Jules Furthmann. F.: Lee Garmes. M.: Frank Sullivan. Scgf.: Hans Dreier. Mus.: Karl Hajos, W. Franke Harling, Rudolph G. Kopp, John Leopold. Int.: Marlene Dietrich (Shanghai Lily), Clive Brook (Donald Harvey), Anna May Wong (Hui Fei), Warner Oland (Henry Chang), Eugene Palette (Sam Salt), Lawrence Grant

(reverendo Carmichael), Louise Closser Hall (signora. Haggerty), Gustav von Seyffertitz (Eric Baum), Emile Chautard (maggior Lenard). Prod.: Adolph Zukor per Paramount Pictures Corporation Inc. ■ DCP: Bn. D.: 82'. Versione inglese / *In English* ■ Da: Universal per concessione di Park Circus

La quarta collaborazione tra Marlene Dietrich e Josef von Sternberg è ambientata all'epoca della Guerra civile cinese. 'Shanghai Lily' (Dietrich) e la sua cameriera cinese Hui Fei (Anna May Wong) partono da Pechino sullo Shanghai Express. Sul treno viaggia anche il medico britannico Donald 'Doc' Harvey (Clive Brook), uno degli ex amanti di Lily, che lei affronta con la battuta "È servito più di un uomo per cambiare il mio nome in Shanghai Lily". Durante il viaggio il treno è preso d'assalto dai ribelli comunisti cinesi, comandati da Henry Chang (Warner Oland), che è tra i viaggiatori. Anche Shanghai Lily tenta di intervenire negli scontri che ne derivano.

I costumi di questo sfarzoso film furono disegnati da Travis Banton, che vestì Dietrich con tenute esotiche, compreso un leggendario cappello ornato di piume nere. Dietrich e i suoi costumi, così come le scenografie di Hans Dreier, furono fotografati splendidamente da Lee Garmes, che per il suo lavoro vinse l'Oscar. Ma il film è anche caratterizzato da un certo esotismo ed erotismo, compresi gli stereotipi culturali e gli attori bianchi in 'yellowface'.

Il giornale di sinistra "New Masses" criticò le tendenze politiche del film nel maggio del 1932: "Shanghai Express è pieno di calunnie. La Paramount, rappresentata dal suo feldmaresciallo Sternberg, ha infarcito il melodramma di viziosi sentimenti controrivoluzionari. Il rivoluzionario cinese è un 'bandito senza principi'. Il comandante, un 'mezzosangue', ha un 'castello nei boschi' dove sequestra la prostituta nordica, Shanghai Lily, interpretata da Marlene Dietrich (detta



Shanghai Express

'Le gambe')". Ciò nonostante, il film divenne il maggior successo dell'accoppiata Dietrich-von Sternberg e influenzò le loro messe in scena successive, soprattutto in termini di illuminazione.

Peter Mänz

*The fourth collaboration between Marlene Dietrich and Josef von Sternberg, set at the time of the Chinese Civil War. "Shanghai Lily" (Dietrich) and her Chinese maid Hui Fei (Anna May Wong) set off from Beijing on the Shanghai Express. Also on the train is the British doctor Captain Donald "Doc" Harvey (Clive Brook), one of Lily's former lovers. She confronts him*

*with the line: "It took more than one man to change my name to Shanghai Lily." During the train journey, there are attacks by Chinese communist rebels, who are commanded by Henry Chang (Warner Oland), who is also traveling on the train. Shanghai Lily also tries to intervene in the ensuing clashes.*

*The costumes for the opulent film were designed by Travis Banton, who provided Dietrich with exotic outfits, including an iconic hat adorned with black feathers. Dietrich and her costumes, as well as the sets, designed by Hans Dreier, were photographed beautifully, winning the director of photography Lee Garmes the Oscar for Best Cinematog-*

*raphy. But the film is also characterised by exoticism and eroticism, including cultural stereotypes such as white actors in yellowface.*

*The leftist newspaper "New Masses" criticised the political tendencies of the film in May 1932: "Shanghai Express is full of slander. The Paramount, represented by its field marshal von Sternberg, has peppered the melodrama with vicious, counter-revolutionary sentiments. The Chinese revolutionary is an 'unprincipled bandit'. The commander, a 'half-breed', has a 'castle in the woods' where he abducts the Nordic prostitute, Shanghai Lily, played by Marlene ('Legs') Dietrich". Nevertheless, the film became*



Blonde Venus

*the Dietrich-von Sternberg's greatest success and influenced their further staging, particularly in terms of lighting.*

*Peter Mänz*

## BLONDE VENUS

USA, 1932 Regia: Josef von Sternberg

■ T. it.: *Venere bionda*. Sog.: Jules Furthman. Scen.: Jules Furthman, S.K. Lauren. F.: Bert Glennon. M.: Josef von Sternberg. Scgf.: Wiard Ihnen. Mus.: W. Franke Harling, John Leipold, Paul Marquardt, Oscar Potoker. Int.: Marlene Dietrich (Helen Faraday/Helen Jones),

Herbert Marshall (Edward Faraday), Cary Grant (Nick Townsend), Dickie Moore (Johnny Faraday), Gene Morgan (Ben Smith), Rita La Roy ('Taxi Belle' Hooper), Robert Emmett O'Connor (Dan O'Connor), Sidney Toler (detective Wilson), Morgan Wallace (dottor Pierce). Prod.: Josef von Sternberg per Paramount Pictures Corporation Inc.

■ DCP. Bn. D.: 94'. Versione inglese / *In English* ■ Da: Universal per concessione di Park Circus

Il regista Josef von Sternberg mostra Marlene Dietrich ancora una volta come femme fatale nell'ambiente dei locali notturni, ma anche come mo-

glie e madre premurosa. La cantante tedesca di cabaret Helen Faraday torna alla sua vecchia professione per pagare le cure del marito americano malato (Herbert Marshall). Il milionario e playboy Nick Townsend (Cary Grant) assiste alla sua esibizione e se ne innamora. Helen diventa la sua amante e riesce così a garantire le cure mediche al marito. Ma i suoi problemi sono risolti solo in apparenza.

Il film mostra Dietrich vestita da uomo con smoking bianco e cappello a cilindro ed è intermezzato da spettacolari esibizioni di canto e danza – alcune delle quali oggi appaiono razziste, come il numero *Hot Voodoo* in cui Dietrich,



circondata da stereotipi ballerini africani, si toglie il costume da gorilla trasformandosi in una bellezza bianca.

La sceneggiatura venne modificata più volte durante le riprese, dal momento che conteneva allusioni alla disperata situazione economica di molte famiglie durante la Depressione e il regista von Sternberg entrò in conflitto con la Paramount. In America il film ricevette molte critiche, mentre fu celebrato all'estero. Il 19 novembre 1932 Manfred Georg scrisse sul giornale "Tempo" a proposito dell'interpretazione di Dietrich: "Attraversa il film come madre, amante, moglie, prostituta, e tuttavia questi non sono ruoli distinti ma sempre e solo la stessa donna che riunisce in sé tutte le possibilità; è solo che la vita la illumina ora in un modo, ora in un altro. La grande verità dell'eterna mutevolezza delle donne ha un meraviglioso, visibile esempio in Marlene Dietrich – è questo il segreto del suo grande fascino, confermato ancora una volta stasera".

Peter Mänz

*Director Josef von Sternberg once again shows Marlene Dietrich as a femme fatale in the nightclub milieu, but also as a wife and caring mother. German cabaret singer Helen Faraday returns to her old profession in order to finance treatment for her sick American husband (Herbert Marshall). The millionaire and playboy Nick Townsend (Cary Grant) sees her perform and falls in love with her. Helen begins an affair with him and is thus able to secure her husband's medical care. But this only seems to solve all her problems.*

*The film features cross-dressing with Dietrich in a white tuxedo and top hat, and spectacular song-and dance interludes – some of which are racist, such as the number Hot Voodoo in which Dietrich, surrounded by stereotypical African dancers, frees herself from a gorilla costume and transforms into a white beauty.*

*Because it contained allusions to the desperate economic situation of many families during the Depression, the script*

*was changed several times during filming, causing a conflict between director von Sternberg and Paramount. In America, the film received a lot of criticism, while it was celebrated abroad. Manfred Georg wrote on 19 November 1932 in the newspaper "Tempo" about Dietrich's performance: "She goes through this film as mother, lover, wife, prostitute and yet these are not stations, but always just the one woman who holds all possibilities within herself; only that life shines on her sometimes like this, sometimes like that. The great truth of the eternal changeability of women has become a wonderful, visible example in Marlene Dietrich – that is the secret of her great attraction, confirmed once again this evening."*

Peter Mänz

## DESTRY RIDES AGAIN

USA, 1939 Regia: George Marshall

■ T. it.: *Partita d'azzardo*. Sog.: dal romanzo omonimo (1930) di Max Brand. Scen.: Felix Jackson, Gertrude Purcell, Henry Myers. F.: Hal Mohr. M.: Milton Carruth. Scgf.: Jack Otterson. Mus.: Frank Skinner. Int.: Marlene Dietrich (Frenchy), James Stewart (Thomas J. Destry Jr.), Mischa Auer (Boris Callahan), Charles Winninger (Washington Dimsdale), Brian Donlevy (Kent), Allen Jenkins (Gyp Watson), Warren Hymer (Bugs Watson), Irene Hervey (Janice Tyndall), Una Merkel (Lily Belle). Prod.: Joe Pasternak per Universal Pictures Co. ■ DCP. Bn. D.: 95'. Versione inglese / *In English* ■ Da: Universal per concessione di Park Circus ■ Restaurato in 4K da Universal a partire dal 35mm nitrato fine grain composito e dal mix mono / *Restored in 4K by Universal from a 35mm nitrate composite fine grain and from the mono mix*

Questa commedia western del 1939 diretta da George Marshall e prodotta da Joe Pasternak segnò il primo ritorno alla ribalta di Marlene Dietrich, che negli Stati Uniti era stata considerata "veleno per il botteghino" dopo la

rottura con Josef von Sternberg. Il film è ambientato in un saloon di Bottleneck, un paesino del Far West dove regnano inganno e corruzione. La cantante Frenchy (Dietrich) è complice di questo sistema. Solo quando si trasferisce in città Thomas Jefferson Destry (James Stewart), figlio di un leggendario eroe del West, la situazione cambia e tornano la pace e l'ordine.

Le canzoni di Frank Loesser e Friedrich Hollaender fa da struttura a questa commedia vivace, ricca di argute trovate linguistiche e di continue risse. La canzone *The Boys in the Backroom* entrò poi nel repertorio di Marlene Dietrich durante la sua carriera di cantante.

"The New Yorker" scrisse il 9 dicembre 1939: "In *Destry Rides Again* l'agguerrita Marlene è in forma smagliante, e si può solo supporre che abbia trascorso le sue recenti vacanze forzate non nel roseo splendore di un boudoir ma in un campo d'addestramento. Nei rari momenti di pausa in cui non fa lo sgambetto a un bullo, lancia una bottiglia contro lo specchio o prende a sberle la povera Una [Merkel] (un'altra che sa difendersi bene), si nota che la sua figura è un po' più emaciata, un po' meno voluttuosa. Con quei muscoli tesi e quel fisico asciutto ha la stoffa del peso welter. E questo non le ha fatto perdere la voce".

Peter Mänz

*This western comedy from 1939 directed by George Marshall and produced by Joe Pasternak marked Marlene Dietrich's first comeback. She had been considered "box-office poison" in the US after her separation from Josef von Sternberg. The setting of the film is a saloon in the Wild West town of Bottleneck, where corruption and deceit reign. Singer Frenchy (Dietrich) is complicit in this system. Only when Thomas Jefferson Destry (James Stewart), the son of a legendary western hero, moves into the town, does the tide turn and peace and order return.*

*The songs by Frank Loesser and Friedrich Hollaender structure this lively comedy full of linguistic wit and sol-*



Destry Rides Again



Sul set di *A Foreign Affair*

*id brawls. The song The Boys in the Backroom later became part of Marlene Dietrich's regular repertoire during her singing career.*

*"The New Yorker" wrote on 9 December 1939: "Marlene the feisty is in sparkling form in Destry Rides Again, and one can only assume that she spent her recent forced vacation not in the rosy glow of a boudoir, but at some training camp. In the few lulls when she's not tripping a bully, hurling a bottle into the mirror or slapping poor Una [Merkel] (who also knows how to defend her skin), you notice that she looks a little more emaciated, a little less voluptuous*

*in her contours. With those muscles – the wiry type – she has the makings of a welterweight. And she hasn't lost her voice because of it."*

Peter Mänz

## A FOREIGN AFFAIR

USA, 1948 Regia: Billy Wilder

■ T. it.: *Scandalo internazionale*. Sog.: David Shaw, Irwin Shaw. Scen.: Charles Brackett, Billy Wilder, Richard L. Breen. F.: Charles B. Lang Jr. M.: Doane Harrison. Scgf.: Hans Dreyer, Walter Tyler. Mus.:

Frederick Hollander. Int.: Jean Arthur (Phoebe Frost), Marlene Dietrich (Erika von Schlütow), John Lund (capitano John Pringle), Millard Mitchell (Rufus J. Plummer), Peter von Zerneck (Hans Otto Birgel), Stanley Prager (Mike), Bill Murphy (Joe), Boyd Davis (Giffin). Prod.: Charles Brackett per Paramount Pictures Corporation Inc. ■ DCP. Bn. D.: 116'. Versione inglese / *In English* ■ Da: Universal per concessione di Park Circus

Nell'agosto del 1948, poco più di tre anni dopo la fine della guerra, uscì nelle sale degli Stati Uniti *A Foreign Affair*. La Berlino della primavera del 1946, distrutta dalla guerra, con le sue rovine e il mercato nero su cui si fondava la sopravvivenza quotidiana, fa da sfondo alla commedia. Una deputata americana, Phoebe Frost dello Iowa (Jean Arthur), è incaricata di controllare il morale delle truppe di stanza in città. La sua controparte è una cantante in un locale notturno, la tedesca Erika von Schlütow (Marlene Dietrich), che usa le sue arti di seduttrice per irretire un capitano e ottenere da lui calze di nylon, sapone, caffè e una nuova vita. Tuttavia al comando militare americano non sfugge il suo passato di amante di un gerarca nazista.

Quando Billy Wilder le propose per la prima volta il ruolo, nel marzo del 1947, Dietrich si rifiutò ostinatamente di interpretare l'amante di un nazista. Erika von Schlütow era pensata come una figura prevalentemente apolitica, preoccupata soltanto della propria sopravvivenza. Alla fine, su richiesta di Dietrich, fu inserito un dialogo in cui la cantante descrive alla deputata americana la lotta quotidiana per la sopravvivenza in tempo di guerra e nella Berlino postbellica. Quando si esibisce nel locale notturno, Dietrich indossa gli stessi costumi di paillettes che la facevano brillare durante i tour per intrattenere le truppe dell'esercito americano.

Le immagini della città distrutta all'inizio del film furono riprese da Wilder quando era un ufficiale ame-

ricano di stanza a Berlino dopo la fine della guerra e girava per la città con un cameraman. Poco dopo l'inizio delle riprese, il 18 novembre 1947, la Dietrich fu insignita della Medal of Freedom, la più alta onorificenza attribuita ai civili dagli Stati Uniti, per il lavoro svolto durante il conflitto.

Il film di Wilder divise la critica. Alcuni considerarono di cattivo gusto girare una commedia su un tema così serio. Altri elogiarono la qualità dei dialoghi e l'atmosfera autentica. Le canzoni di Friedrich Hollaender, interpretate con voce profonda da Dietrich e accompagnate al piano dallo stesso Hollaender, sono una chiara allusione a *Der blaue Engel*.

*A Foreign Affair* fu candidato all'Oscar per la fotografia e la sceneggiatura e ottenne un notevole successo finanziario negli Stati Uniti. Per il governo militare americano a Berlino, tuttavia, il film – che doveva essere utilizzato principalmente a scopo rieducativo – risultò inaccettabile e venne vietato nella Germania del dopoguerra.

Silke Ronneburg

*A little over three years after the end of the war, A Foreign Affair was released in US cinemas in August 1948. War-damaged Berlin in the spring of 1946, with its ruined landscapes and the black-market business of everyday survival, forms the backdrop to the comedy. A US congresswoman, Phoebe Frost from Iowa (Jean Arthur), is tasked with checking the morale of the troops stationed in the city. Her counterpart is a German nightclub singer, Erika von Schlütow (Marlene Dietrich), who uses her seductive talents to ensnare a captain who is supposed to provide her with nylons, soap and coffee as well as a clean slate. However, the fact that she was the mistress of a high-ranking Nazi has not escaped the notice of the US officer.*

*Ever since Billy Wilder first offered her the role in March 1947, Dietrich stubbornly refused to play a Nazi mistress. Erika von Schlütow was conceived more as an apolitical figure who was*

*ultimately only concerned with her own survival. Finally, at Dietrich's request, a dialogue is written between the two women in which the singer describes to the congresswoman the daily struggle for survival during the war and in post-war Berlin. As a nightclub singer, Dietrich wears the same sequined costumes in the film that made her sparkle during her tours entertaining the US Army troops.*

*Wilder shot the footage of the destroyed city at the beginning of the film when he was stationed in Berlin as an American officer after the end of the war and roamed the city with a cameraman. Shortly before filming began, on 18 November 1947, Dietrich was awarded the Medal of Freedom, the US's highest award for civilians, for her war work.*

*Wilder's comedy divides the critics. The portrayal of such a serious subject in a comedy is considered tasteless by some. Others are full of praise for the quality of the dialogue and the authentic atmosphere. The songs by Friedrich Hollaender, performed in a smoky voice by Dietrich and accompanied by Hollaender himself on the piano, underline this with clear allusions to Der blaue Engel.*

*A Foreign Affair was Oscar-nominated for its cinematography and screenplay and was a considerable financial success in the US. For the American military government in Berlin, however, the film, which was primarily intended to be used for re-education purposes, was unacceptable. It was banned in postwar Germany.*

Silke Ronneburg

## WITNESS FOR THE PROSECUTION

USA, 1957 Regia: Billy Wilder

■ T. it.: *Testimone d'accusa*. Sog.: dal racconto (1925) e dalla pièce omonima (1953) di Agatha Christie. Scen.: Billy Wilder, Harry Kurnitz. F.: Russell Harlan. M.: Daniel Mandell. Scgf.: Alexandre Trauner. Mus.: Matty Malneck. Int.: Marlene Dietrich (Christine Vole),

Charles Laughton (Sir Wilfrid Robarts), Tyrone Power (Leonard Vole), Elsa Lanchester (Miss Plimsoll), John Williams (Brogan-Moore), Una O'Connor (Janet MacKenzie), Henry Daniell (Mayhew), Ian Wolfe (Carter), Norma Varden (Emily French). Prod.: Arthur Hornblow per Edward Small Productions, Inc., Theme Pictures, Inc. ■ 35mm. Bn. D.: 116'. Versione inglese / *In English* ■ Da: UCLA Film & Television Archive per concessione di Park Circus ■ Preservato da UCLA Film & Television Archive con il sostegno The Film Foundation / *Preserved by the UCLA Film & Television Archive with funding provided by The Film Foundation*

*Witness for the Prosecution* è tratto dall'omonima opera teatrale di Agatha Christie. Fu Marlene Dietrich, interessata al ruolo della protagonista, a suggerirla come materiale per un adattamento cinematografico a Billy Wilder, del quale era amica. La glaciale Christine Vole le offrì ampie possibilità per mettere alla prova le percezioni ambivalenti degli spettatori.

Il film si svolge prevalentemente in un'aula di tribunale. Leonard Stephen Vole (Tyrone Power), accusato di omicidio, ha come avvocato difensore Sir Wilfrid Robarts (Charles Laughton). Il caso sembra disperato fino alla comparsa della moglie di Vole (Dietrich) come testimone d'accusa: a quel punto si mette in moto un sofisticato gioco tra credibilità e colpevolezza.

Solo pochi esterni furono girati a Londra. Lo scenografo Alexandre Trauner, con cui Billy Wilder avrebbe poi lavorato a *L'appartamento* (1960), ricostruì in teatro di posa l'aula di tribunale e perfino un'intera stazione ferroviaria. I costumi erano disegnati da Edith Head, più volte premiata con l'Oscar. I suoi severi abiti accollati e stretti in vita accentuarono quella che la stampa definì la "bellezza glaciale" di Dietrich. La prima del film si svolse a Londra. La regia di Billy Wilder e la recitazione di Charles Laughton furono unanimemente elogiate e perfino la Christie fu soddisfatta della versione



Witness for the Prosecution

cinematografica. L'interpretazione di Dietrich venne lodata come "misteriosa" e "affascinante". Si disse che si era trasformata in un "angelo nero". *Witness for the Prosecution* ricevette sei nomination all'Oscar: nessuna di esse però riguardò Dietrich. Oggi il film è considerato uno dei migliori *courtroom movies*.

Kristina Jaspers

*Based on the play of the same name by Agatha Christie, it was Marlene Dietrich who, interested in the leading female role, suggested the material for a film adaptation to her friend Billy Wilder. The*

*role of the chilly Christine Vole gave her ample opportunity to play with the ambivalent feelings of the movie audience.*

*The movie mainly takes place during a trial. Leonard Stephen Vole (Tyronne Power) is accused of murder. He is defended by the barrister Sir Wilfrid Roberts (Charles Laughton). The case seems hopeless until Vole's wife (Dietrich) appears as a witness for the prosecution and a sophisticated game of credibility and guilt unfolds.*

*Only a few exterior shots were filmed in London. Production designer Alexandre Trauner, with whom Billy Wilder would later shoot *The Apartment**

*(1960), built the courtroom and even an entire train station in the studio. The costume designs were by multiple Oscar-winner Edith Head. With her severe, high-necked costumes and narrow waists, she emphasised what the press called Dietrich's "frosty beauty". The premiere took place in London. Billy Wilder's direction and Charles Laughton's acting were unanimously praised, even Agatha Christie was satisfied with the film version. Dietrich's performance was praised as "mysterious" and "fascinating". It was said that she had transformed herself into a "black angel". Witness for the Prosecution received six Academy Award nominations, although Dietrich was not included. Today, the film is considered one of the best courtroom movies.*

Kristina Jaspers

## TOUCH OF EVIL

USA, 1958 Regia: Orson Welles

■ T. it.: *L'Infernale Quinlan*. Sog.: dal racconto *Badge of Evil* (1956) di Whit Masterson. Scen.: Orson Welles. F.: Russell Metty. M.: Virgil Vogel, Aaron Stell, Edward Curtiss. Scgf.: Alexander Golitzen, Robert Clatworthy. Mus.: Henry Mancini. Int.: Charlton Heston (Ramon Miguel 'Mike' Vargas), Janet Leigh (Susan Vargas), Orson Welles (Hank Quinlan), Joseph Calleia (Pete Menzies), Marlene Dietrich (Tanya), Akim Tamiroff (Joe Grandi), Joanna Moore (Marcia Linnekar), Ray Collins (Adair). Prod.: Albert Zugsmith per Universal-International Pictures Co., Inc. ■ DCP. Bn. D.: 111'. Versione inglese e spagnola / *In English and Spanish* ■ Da: Universal per concessione di Park Circus

Un complesso noir del 1958 di Orson Welles, ambientato al confine tra Stati Uniti e Messico. Affiancato da un cast di prim'ordine che comprende Janet Leigh e Charlton Heston, lo stesso Orson Welles assume il ruolo principale del poliziotto corrotto Hank Quinlan. La celebre sequenza iniziale

è spettacolare, girata senza tagli, in un lungo piano sequenza che segue per tre minuti e mezzo un'auto tra le strade della cittadina di confine.

Il bene e il male sono indistinguibili nell'ambiente brutale dei trafficanti di droga. Questo fu l'ultimo film americano di Welles, che in seguito lavorò solo in Europa per superare le limitazioni imposte dallo studio system. Per il film, la sua amica Marlene Dietrich dovette trasformarsi nella bruna Tanya, la tenutaria di bordello che legge le carte a un Hank ormai destinato a un'inesorabile fine. Pur interpretando solo un ruolo secondario, Dietrich è essenziale alla trama e anche al ruolo che Welles ha riservato a se stesso; per citare le parole del biografo di Dietrich, Steven Bach, l'attrice incarna qui il confine tra Messico e Stati Uniti e tra bene e male.

Dietrich e Welles si conoscevano dai tempi in cui si esibivano per le truppe, e l'attrice, che non moderava mai le critiche, in seguito disse: "Ho fatto tutto quel che volevo. [...] È un grande uomo. Un genio. La gente dovrebbe farsi il segno della croce prima di pronunciare il suo nome". A quasi sessant'anni, l'attrice appare nel film molto più giovane, e si capisce che quel ruolo, con il suo linguaggio a volte volgare, la diverte molto. Il 19 marzo del 1958 "Variety" scrisse: "Dietrich è uno spettacolo piuttosto sensuale e divertente". E se all'epoca fu liquidato come un film di "sesso e crimine", oggi è considerato un capolavoro.

Peter Mänz

*A complex film noir by Orson Welles from 1958, set on the US-Mexican border region. With a top-class cast, including Janet Leigh and Charlton Heston, Orson Welles himself took on the leading role of corrupt policeman Hank Quinlan. The famous opening sequence of the film is spectacular, shot in a single take and following a car through the streets of the Mexican border town for three and a half minutes.*

*Good and evil are indistinguishable in an environment characterised by the brutality of the drug trade. This was*



Touch of Evil

*Welles' last US production, after which he only worked in Europe because the studio system prevented him from doing so. For the film, his friend Marlene Dietrich had to transform herself into a dark-haired brothel owner called Tanya, who reads the cards for Hank, who is heading for his doom. Although Dietrich only plays a supporting role, she is essential to the plot and also to Welles' self-written role; in the words of her biographer Steven Bach, she embodies here the border between Mexico and the US and between good and evil.*

*Dietrich and Welles knew each other from their time as American troop support, and the actress, who never held back with criticism, later said: "Whatever he wanted, I did. [...] He is a great, great man. A genius. People should cross themselves before they say his name." At almost 60 years of age, the actress in the film looks much younger and you can tell that she really enjoyed the role and the sometimes coarse language. "Variety" wrote on 19 March 1958: "Miss Dietrich is rather*

*sultry and fun to watch." At the time the movie was dismissed as "sex and crime", today it is considered a masterpiece.*

Peter Mänz

#### [Home Movies]

USA-Germania-Austria-Francia,  
1932-1942

■ DCP. Bn e Col. D.: 34' ■ Da: Deutsche Kinemathek

Le prime immagini private girate da Marlene Dietrich con una cinepresa portatile 16mm Cine-Kodak, oggi parte del lascito dell'attrice, furono realizzate a Hollywood nel 1931 e mostrano principalmente sua figlia Maria, portata negli Stati Uniti da Berlino nell'aprile di quell'anno. Maria posa accanto alla piscina, con o senza cani. Josef von Sternberg la raggiunge e le mostra come accendere un fiammifero strofinandolo sul tacco di una scarpa.



[Home Movies]

La cinepresa portatile accompagna Dietrich anche durante le vacanze in Europa negli anni Trenta, soprattutto nei mesi estivi tra un film e l'altro. Vediamo l'attrice con Douglas Fairbanks Jr. a Londra e dintorni, oppure con Basil Rathbone durante una partita di tennis nella tenuta di campagna dell'attore. Nelle riprese figurano anche Parigi durante l'Esposizione universale del 1937, Venezia in compagnia di Josef von Sternberg, St. Gilgen e la regione di Salisburgo nuovamente con Fairbanks Jr. – questa volta lui e Dietrich indossano *lederhosen* abbinati – così come Cap d'Antibes con Erich Maria Remarque e Max Colpet, prelevato dal campo di internamento in Svizzera. Una gita in barca a vela al largo del Sud della Francia sullo yacht della carismatica miliardaria lesbica Jo Carstairs (vero nome Barbara) o un giro in macchina con Jean Gabin in California nei pressi di La Quinta mostrano altri momenti di relax della star. I filmati ritraggono Marlene in famiglia, con marito, figlia, amiche e amici

intimi, amanti del momento.

Dietrich porta la cinepresa anche sul set, per riprendersi o farsi riprendere. Per esempio, c'è una panoramica dei Denham Studios di Londra, dove nell'autunno del 1936 recita nella produzione di Alexander Korda *Knight Without Armor* (*L'ultimo treno da Mosca*). La vediamo sul set di *Destry Rides Again* in mezzo al trambusto del saloon e durante le prove di una rissa per *Seven Sinners* (*La taverna dei sette peccati*, 1940) in cui affianca John Wayne come coprotagonista. Fa poi visita alla 'vicina di camerino' Mae West, impegnata con W.C. Fields in *My Little Chickadee* (1940): è un'atmosfera un po' da 'making of', ma anche uno sguardo dietro le quinte, come quando Dietrich intrattiene la troupe durante le pause con trucchi di ogni genere.

Con l'eccezione delle prime immagini del 1931, filmate su pellicola lenticolare Kodacolor 16mm, e alcune scene in bianco e nero, tutti gli altri filmati sono stati girati su pellicola

Kodachrome 16mm. Il materiale (preservato presso Deutsche Kinemathek-Marlene Dietrich Collection di Berlino) si è conservato in condizioni piuttosto buone, a parte lo scolorimento presente in molte bobine. Grazie al finanziamento della Commissione del Governo Federale tedesco per la Cultura e i Media, il materiale è stato completamente digitalizzato e restaurato nel 2017.

Silke Ronneburg

*The first private shots of Marlene Dietrich with a handheld camera, a Cine-Kodak 16mm magazine camera, preserved in the estate, were taken in Hollywood in 1931 and mainly show her daughter Maria, brought back from Berlin in April 1931, posing by the pool, with or without dogs. Josef von Sternberg joins her and shows her how to light a match on the heel of a shoe.*

*The handheld camera also accompanies Dietrich on her vacation trips to Europe in the 1930s, mostly during the summer months between filming. We see her with Douglas Fairbanks Jr at her side in London and its rural surroundings, or with Basil Rathbone at his country estate during a tennis match. Paris for the 1937 World's Fair is also captured in the film, as is Venice with Josef von Sternberg, St. Gilgen, and the Salzburg region again with Fairbanks Jr – this time in matching lederhosen – as well as Cap d'Antibes with Erich Maria Remarque and Max Colpet, who was taken from the internment camp in Switzerland. A sailing trip off the coast of southern France aboard the yacht of charismatic lesbian billionaire Jo Carstairs (actually Barbara) or a ride with Jean Gabin in California near La Quinta show how the star relaxes. The footage shows Marlene in the family entourage with her husband, child and girlfriend, including current favourites or lovers.*

*Dietrich also took the camera to film sets, filmed herself or had herself filmed. For example, there is a pan across the grounds of Denham Studios in London. There, in the fall of 1936, she was in*



Marlene

*front of the camera for Alexander Korda's production Knight Without Armor. We see her on the set of Destry Rides Again in the midst of turmoil in the saloon and rehearsing a brawl scene for Seven Sinners (1940) with John Wayne. She also visits "dressing room neighbour" Mae West, who is performing with W.C. Fields in My Little Chickadee (1940). This creates a bit of a making-of atmosphere, but also a look behind the scenes, for example when Dietrich entertains the film crew with all kinds of tricks during breaks.*

*Apart from the first shots from 1931 on 16mm Kodachrome lenticular film and some scenes on black-and-white stock, all other reels were shot on 16mm Kodachrome film. The material is preserved at Deutsche Kinemathek-Marlene Dietrich*

*Collection Berlin in a fairly good condition apart from colour fading in many reels. Funded by the Federal Government Commissioner for Culture and the Media, it was completely digitised and restored in 2017.*

*Silke Ronneburg*

## MARLENE

Germania Ovest, 1984  
Regia: Maximilian Schell

■ F.: Ivan Šlapeta. M.: Heidi Genée, Dagmar Hirtz. Scgf.: Heinz Eickmeyer, Zbynek Hloch. Mus.: Nicolas Economou. Int.: Marlene Dietrich (voce narrante). Prod.: Karel Dirka per Oco-Film GmbH Karel Dirka, Bayerischer Rundfunk (BR), Braun

Entertainment Group ■ 35mm. Bn e Col.  
D.: 95'. Versione tedesca e inglese / In German and English ■ Da: Deutsche Kinemathek

Il produttore Karel Dirka tentò per più di due anni di convincere Marlene Dietrich a permettergli di realizzare un progetto cinematografico sulla sua vita. Lei rifiutò tutti i registi che le propose, tra cui Werner Schroeter, Volker Schlöndorff, Peter Bogdanovich, Billy Wilder e Orson Welles. Fu principalmente grazie a due fattori che il 5 aprile 1981 si giunse finalmente alla firma di un contratto congiunto. Innanzitutto l'agente di Dietrich, Terry Miller, le fece un drastico resoconto della sua situazione finanziaria. Altrettanto importante fu per lei questa clausola: "La





Marlene

signorina Dietrich si limiterà a commentare e rispondere alle domande a voce, e non le sarà chiesto di farsi riprendere o di cantare". Fu concordato che il regista sarebbe stato Maximilian Schell. Un'intervista con Dietrich doveva essere registrata in dieci giorni lavorativi (sabato e domenica esclusi) per una durata massima di quaranta ore. Dietrich mandò al regista un elenco di estratti di film che intendeva commentare – né più, né meno. Dopo tre giorni di riprese Schell interruppe l'intervista, esasperato dall'ostruzionismo di lei. Non riuscì inoltre a convincerla a fare una dichiarazione personale di fronte alla macchina da presa. Il progetto sembrava destinato al fallimento. Schell riuscì però a trarre dal materiale disponibile un bel ritratto della vecchiaia dell'attrice. Il film vinse diversi premi e ottenne perfino una nomination all'Oscar per il migliore documentario nel 1985. Il successo riconciliò Dietrich con il regista. Tuttavia la partecipazione dell'artista, non realizzatasi come era stato concordato a causa dell'interruzione delle riprese, fu al centro di una controversia legale durata anni con la società di produzione.

Silke Ronneburg

*Producer Karel Dirka tried for more than two years to convince Marlene Diet-*

*rich to let him make a film project about her life. She rejected all the directors he suggested, including Werner Schroeter, Volker Schlöndorff, Peter Bogdanovich, Billy Wilder and Orson Welles. That a joint contract was finally signed on 5 April 1981 was mainly due to two facts. For one, her agent Terry Miller gave her a drastic account of her financial situation. Equally important for her was this clause: "The intervention of Miss Dietrich will be only commenting and answering questions orally, and no image shooting or singing will be asked of her." It was agreed that Maximilian Schell would be the director. An interview with Dietrich was to be recorded over a total of ten working days (excluding Saturday and Sunday) in a maximum of 40 hours. Dietrich sent him a list of film clips that she wanted to comment on – no more, no less. After three days of filming, Schell breaks off the interview, completely exasperated by her obstructive attitude. He was also unable to persuade her to make a personal statement in front of the cameras. The project seemed doomed to failure. But Schell creates a congenial portrait of Dietrich's old age from the available material. The film won several awards and was even nominated for an Oscar for best documentary in 1985. This success also reconciled Dietrich with Schell. However, the artist's performance, which was not rendered due to the interruption of filming, resulted in a legal dispute with the production company that lasted for years.*

Silke Ronneburg

## MARLENE DIETRICH: HER OWN SONG

USA-Germania, 2001

Regia: J. David Riva

■ Scen.: Karin Kearns. F.: Adolfo Bartoli, Christine Burrill, Uli Kudicke. M.: William Haugse, Katharina Schmidt. Scgf.: Birgit Schulz. Mus.: Gernot Rothenbach. Int.: Jamie Lee Curtis (voce). Prod.: Karin Kearns, J. David Riva, H. W. Pausch per

Gemini Film GmbH & Co. KG ■ DCP.

Bn e Col. D.: 101'. Versione tedesca, francese e inglese con sottotitoli tedeschi / In German, French and English with German subtitles ■ Da: Gemini Films

Esistono innumerevoli pubblicazioni e film sulla vita di Marlene Dietrich. Nessuna però si concentra in modo così esplicito e approfondito sul suo impegno politico, soprattutto durante la Seconda guerra mondiale e negli anni successivi. Il nipote più giovane di Dietrich, il produttore e regista J. David Riva, si interessa proprio a questo importante periodo della sua vita, quando voltò le spalle a Hollywood e riuscì, come ufficiale di supporto per la United Service Organizations, a raggiungere Berlino con le truppe americane, a costo di grandi e talvolta rischiosi sacrifici personali.

*Her Own Song* si basa su vaste ricerche negli archivi francesi, tedeschi e statunitensi, e, naturalmente, nel patrimonio privato dell'attrice, attualmente conservato nella Marlene Dietrich Collection Berlin della Deutsche Kinemathek. Materiale documentario inedito garantisce un'alta concentrazione di fatti e di autenticità. A ciò si aggiungono le testimonianze dirette, tra cui quelle di Burt Bacharach, Rosemary Clooney, Buck Dawson, il colonnello Barney Oldfield, Guy Stern, Beate Klarsfeld e Hildegard Knief, nonché della figlia di Dietrich, Maria Riva e del nipote Hans-Georg Will. Le interviste a Elizabeth McIntosh (una delle prime donne dell'Office of Strategic Service, la futura CIA) e Markus Wolf (capo dell'HV Aufklärung della Sicurezza di Stato della Germania Est) costituiscono anch'esse un materiale prezioso.

La voce fuori campo di Dietrich è interpretata, nella versione americana, da Jamie Lee Curtis. Il film è stato presentato in anteprima mondiale alla Berlinale del 2002. Quello stesso anno viene trasmesso per la prima volta dall'emittente statunitense Turner Classic Movies, diventando uno dei loro documentari di maggior successo:



Marlene Dietrich: Her Own Song

il canale via cavo ha ricevuto oltre mille lettere e fax dagli spettatori.

Silke Ronneburg

*There are countless publications and films about the life of Marlene Dietrich. None, however, focus so explicitly and thoroughly on her political commitment, especially during the Second World War and in the years that followed as in this documentary. Dietrich's youngest grandson, producer and filmmaker J. David Riva is concerned precisely with this still-important period of her life, when she turned her back on Hollywood and made it to Berlin with the US troops at great, sometimes risky personal cost as a*

*troop support officer for the United Service Organizations.*

*Her Own Song is based on extensive research in US, French and German archives and, of course, in her private estate, which is held in the Marlene Dietrich Collection Berlin of the Deutsche Kinemathek. Previously unpublished documentary material allows for a high density of facts and authenticity. In addition, eyewitnesses, friends and relatives have their say, including Burt Bacharach, Rosemary Clooney, Buck Dawson, Col. Barney Oldfield, Guy Stern, Beate Klarsfeld and Hildegard Knef, as well as Dietrich's daughter Maria Riva and nephew Hans-Georg Will. The inter-*

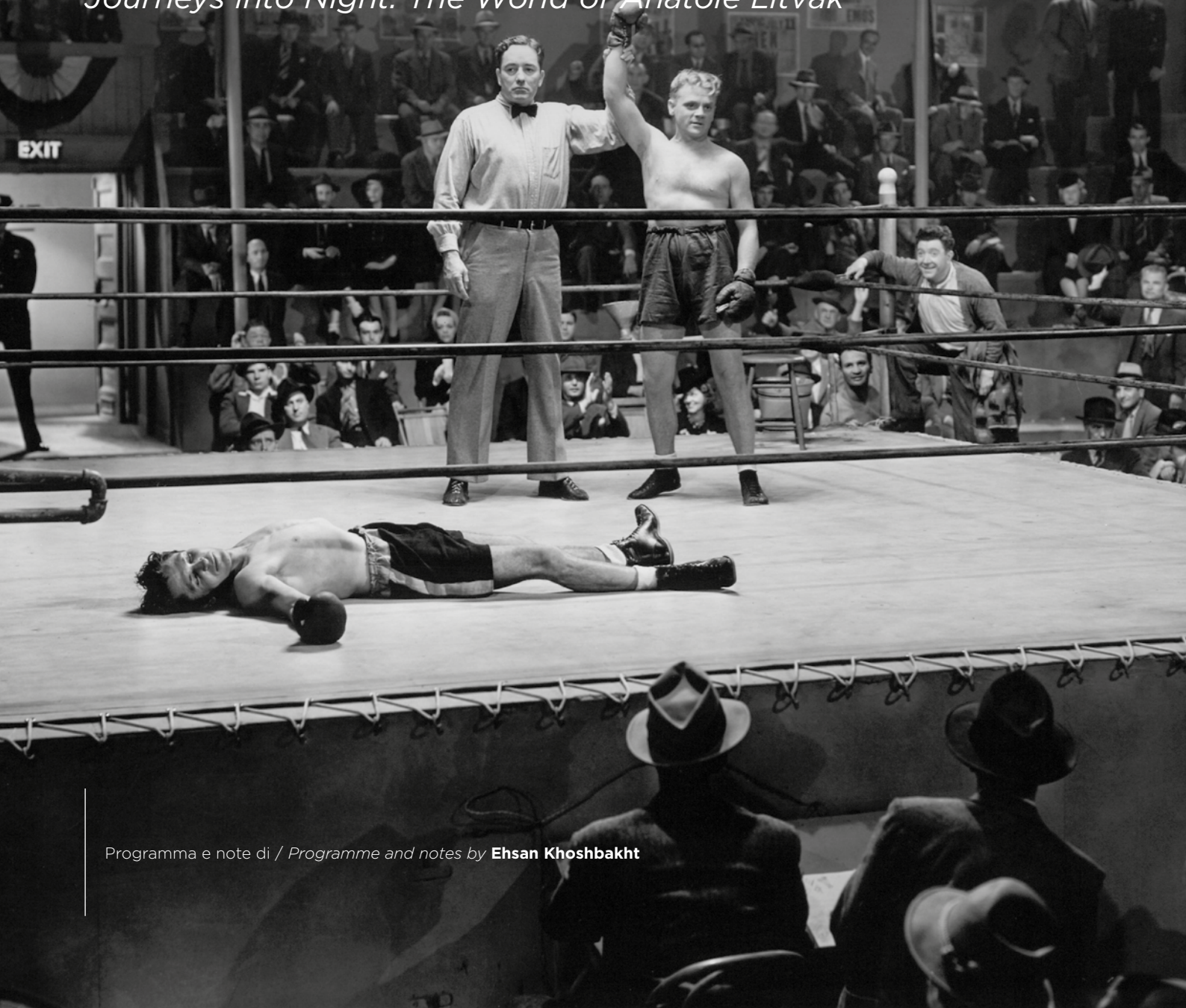
*views with contemporary witnesses such as Elizabeth McIntosh (one of the first women in the Office of Strategic Service/ later CIA) and Markus Wolf (head of the HV Aufklärung of the GDR State Security) on this topic are also unique.*

*Dietrich's voice from off-screen is spoken by Jamie Lee Curtis in the US version. The film had its world premiere at the Berlinale 2002. The same year US broadcast on Turner Classic Movies was one of the most successful TCM documentary premieres, with the broadcaster receiving more than 1,000 letters and faxes from viewers.*

Silke Ronneburg

# VIAGGIO NELLA NOTTE: IL MONDO DI ANATOLE LITVAK

*Journeys into Night: The World of Anatole Litvak*



Programma e note di / Programme and notes by **Ehsan Khoshbakht**

Nel passaggio da Mosca a Berlino, Parigi, Londra e Hollywood, Litvak cambiò sede produttiva e l'ortografia del suo nome, ma l'essenza del suo cinema rimase intatta: la vita come metafora di un viaggio nella notte, alla ricerca della luce dell'alba. I film di questo regista riservato e immune da sentimentalismi emanano un'aria notturna che si riflette anche in alcuni titoli: *Blues in the Night*, *The Long Night*, *Decision Before Dawn*.

Nato nel 1902 a Kyiv da una famiglia ebrea russa, Anatole Litvak conobbe la rivoluzione e la guerra, l'eleganza e la miseria. In sessant'anni i suoi film raccontarono uomini e donne imperfetti e instabili le cui crisi d'identità rispecchiavano gli sconvolgimenti del mondo tra la Rivoluzione russa e il secondo dopoguerra.

Noto agli amici come Tola, fu cosceneggiatore e produttore della maggior parte dei suoi film. Già all'epoca del muto era stato assistente e montatore di maestri come Abel Gance e G.W. Pabst e si era cimentato in tutti gli ambiti della produzione fuorché nella regia. Svolse anche un ruolo pionieristico, con opere che per mancanza di spazio non sono incluse in questa rassegna: il primo film hollywoodiano apertamente antinazista, *The Confessions of a Nazi Spy*, il 'film saggio' realizzato con materiali d'archivio *The Battle of Russia* e il remake americano, trasmesso in diretta televisiva, del suo più celebre film europeo, *Mayerling*.

Nonostante un dottorato in filosofia conseguito all'Università di Leningrado, come regista Litvak fu più istintivo che riflessivo. Per lui lo spazio contava più della storia, e con disappunto di alcuni dei suoi attori era solito iniziare la giornata sedendosi sul dolly per elaborare la scena attraverso i movimenti di macchina. "La macchina da presa era il suo dio" lamentò una certa Bette Davis. Le inquadrature ampie e lunghe gli servivano a creare armonia ma anche a stanare contraddizioni. Per lui la cinepresa era strumento musicale e microscopio.

Dopo la guerra la sua macchina da presa si assestò; i film di quegli anni rimandano a un uomo incupito e pensoso, alla ricerca di un nuovo equilibrio e impegnato a fare i conti con i relitti psicologici della guerra, anche quando la storia si svolge in un passato distante. Otto titoli di questa retrospettiva parlano di donne che tentano di stabilire la propria identità, principalmente da un punto di vista maschile. Se le donne reclamano l'identità perduta, gli uomini stentano a conservare la propria. Altri cinque film trattano del cambiamento dei valori maschili, dove la linea di demarcazione tra eroismo e tradimento, tra integrità artistica e compromesso e perfino tra bene e male appare sfumata. Litvak era anche il grande maestro dei finali: sorprendenti, sottili, moderni. Perfino nei suoi titoli meno eclatanti un ultimo atto straordinario scuote il film e lo ridefinisce. Se "tutto è bene ciò che finisce bene", il cinema di Litvak non manca mai di confermarlo.

*Litvak's production base changed, along with the spelling of his name, as he moved from Moscow to Berlin, Paris, London, and Hollywood but the quintessence of his cinema remained intact: life as a metaphor for passing through night, looking for daylight. A reserved and unsentimental filmmaker, his films exuded a nocturnal air as reflected in some of their titles – Blues in the Night, The Long Night, Decision Before Dawn.*

*Anatole Litvak, born 1902 in Kyiv to a Russian Jewish family, witnessed revolution and war, glamour and rag. Across six decades of work, his films dealt with flawed, unstable men and women whose identity crises reflected the upheaval of the world between the Russian Revolution and the aftermath of the Second World War.*

*Known to his friends as Tola, he co-wrote and produced most of his work. Given his background in silent cinema as assistant director and editor to figures like Abel Gance and G.W. Pabst, it's possible to claim he had tried every component of making a film other than shooting it. He also carried out pioneering work in films that are not included in this programme due to shortage of space: the first openly anti-Nazi Hollywood film, The Confessions of a Nazi Spy, the compilation 'essay film', The Battle of Russia, and the live television American remake of his most famous European film, Mayerling.*

*Despite a PhD in Philosophy from the University of Leningrad, as a filmmaker he was more instinctive than judicious. For him, space was more important than the story, and, to the frustration of some of his actors, he used to start the day by sitting on the dolly and working out the scene in camera movements. "Camera was his god," one Bette Davis bemoaned. But his sweeping long takes were there to create harmony but also to seek out contradiction. The camera was both a musical instrument and a microscope.*

*After the war, his camera settled down and the films reflect a sombre and pensive man dealing with readjustment and the psychological debris of war, even if their stories were set in the distant past. Eight films in this programme are about a woman establishing her identity, mostly from a male point of view. While women reclaim their lost identity, men have difficulty holding onto theirs. Five more films deal with the shifting values of the masculine world in which the line between heroism and betrayal, artistic integrity and selling out, or even good and bad, is blurred. Litvak was also the master of endings – surprising, subtle, modern. Even in his more average films, an outstanding final act shakes the film up and redefines it. If "all's well that ends well," Litvak's cinema always delivers that ending.*

*Ehsan Khoshbakht*

Ehsan Khoshbakht

## NIE WIEDER LIEBE!

Germania, 1931 Regia: Anatole Litvak

■ T. it.: *Mai più l'amore*. T. int.: *No More Love*. Ass. regia: Max Ophüls. Sog.: dalla pièce *Dover-Calais* (1926) di Julius Berstl. Scen.: Irma von Cube, Anatole Litvak. F.: Franz Planer, Robert Baberske. M.: Alexander Uralsky. Scgf.: Robert Herlth, Walter Röhrig. Mus.: Mischa Spoliansky. Int.: Lilian Harvey (Gladys), Harry Liedtke (Sandercroft), Felix Bressart (Jean), Oskar Marion (Jack), Julius Falkenstein (dottor Baskett), Hermann Speelmans (Tom), Theo Lingen (il renano), Raoul Lange (lo spagnolo). Prod.: Gregor Rabinovitsch, Noé Bloch per Universum-Film AG (UFA) ■ DCP. D.: 88'. Bn. Versione tedesca con sottotitoli inglesi / *In German with English subtitles* ■ Da: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung ■ Restaurato nel 2023 da Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung presso il laboratorio Studio Hamburg a partire da un duplicato negativo combinato. Con il sostegno di FFE - Förderprogramm Filmerbe (finanziato attraverso BKM, stati federali e FFA) / *Restored in 2023 by Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung at Studio Hamburg laboratory using a combined duplicate negative. With funding provided by FFE - Förderprogramm Filmerbe (financed through BKM, federal states and FFA)*

Tratto dall'opera teatrale di Julius Berstl *Dover-Calais* (che è anche il titolo della versione francese, girata contemporaneamente), *Nie wieder Liebe!* inizia in una New York ricostruita nei teatri di posa dell'UFA per poi spostarsi nel Sud della Francia, con esterni girati a Nizza. Un playboy miliardario (Harry Liedtke), stufo di farsi aggirare dalle donne, rinuncia ai legami amorosi per cinque anni prima di salpare sul suo yacht con il devoto maggiordomo (interpretato da uno strepitoso Felix Bressart) e un equipaggio che ha giurato eterna ostilità alle donne. Come di consueto Litvak è coautore della sceneggiatura, questa volta scritta insieme a Irma

von Cube, sua frequente collaboratrice nel periodo pre-hollywoodiano. Il culmine si raggiunge quando la canzone del titolo viene intonata a bordo dello yacht come inno misogino. Litvak, chiaramente entusiasmato da *Applause* di Rouben Mamoulian (proiettato al Cinema Ritrovato 2023), monta la scena seguendo il ritmo della canzone e alterna a varie velocità immagini dei pistoni della nave e degli uomini, come se la virilità di questi ultimi fosse racchiusa nella macchina d'acciaio. Poi, senza perdere un solo istante, una dissolvenza al nero giustappone a quella scena una splendida carrellata che mostra i marinai, privi di compagnia femminile, in preda a una disperata malinconia. Il cambiamento di tono è repentino, e a quel punto basta l'allegro tip tap di Lilian Harvey, una giovane salvata dall'annegamento, a distruggere il cameratismo maschile.

Il rapporto tra uomini e donne, un rompicapo di false identità sullo sfondo delle restrittive barriere del ceto sociale o dell'età, è un elemento cruciale nel mondo di Anatole Litvak. In spazi rigidamente regolamentati da ordini sociali e politici superiori, l'amore o la sua assenza legano tutti i suoi film, da questo primo titolo superstite fino all'ultimo, *La signora dell'auto con gli occhiali e il fucile* (1970), girato una quarantina d'anni dopo proprio negli stessi luoghi. Tra i film di Litvak questo è il più spensierato, come se il regista stesse danzando con la sua macchina da presa invidiabilmente libera. Max Ophüls, che nel 1927 aveva diretto la versione teatrale del film, fu assistente alla regia di Litvak e imparò a venerare le impeccabili riprese dalla gru eseguite da Franz Planer (che fu poi direttore della fotografia di *Lettera da una sconosciuta* di Ophüls) e Robert Baberske.

*Nie wieder Liebe!*, based on Julius Berstl's play *Dover-Calais* (also the title of the French version, filmed at the same time), starts off in an UFA-built New York and then cruises to the south

of France where shooting took place on location in Nice. The story concerns a billionaire playboy (Harry Liedtke) who, tired of being conned by women, forswears amorous attachment for five years before sailing away on his yacht in the company of his devout butler (played by the show-stealing Felix Bressart) and a crew sworn to eternal hostility to women. As usual, Litvak co-wrote the script, this time in collaboration with Irma von Cube who contributed to many of Litvak's pre-Hollywood films. The climax occurs when the title song is sung on board the ship as a misogynistic anthem. Litvak, clearly ravished by Rouben Mamoulian's *Applause* (screened at Il Cinema Ritrovato 2023), edits this scene by following the song's rhythmic cue, intercutting at various speeds between the pistons of the ship's engine and the men, as if their virility has been subsumed into the steely machine. Then without wasting a moment, a fade to black juxtaposes that scene with a fabulous tracking shot that shows the sailors, bereft of female company, in desperate melancholy. The change of tone is swift and then it only takes a sprightly tap dance by Lilian Harvey, a drowning woman fished out of the water, to disrupt the male camaraderie.

The relationship between men and women, a jigsaw puzzle of assumed identities played out against restrictive barriers of social status or age, was a key to Anatole Litvak's world. In spaces strictly regulated by higher social and political orders, love, or the absence of it, links all his films from this first surviving work in his filmography to the very last, *The Lady in the Car with Glasses and a Gun* (1970), ironically made some 40 years later in the same location. This is the most light-hearted of Litvak's films, as if the director is dancing with his enviably unchained camera. Max Ophüls, who had previously directed the stage version of the film in 1927, served as Litvak's assistant director and learned to venerate the crane shots that were so impeccably executed by Franz Planer (who later shot *Lettera da una sconosciuta* from an Unknown Woman for Ophüls) and Robert Baberske.



Nie wieder Liebe!

## CŒUR DE LILAS

Francia, 1932 Regia: Anatole Litvak

■ T. int.: *Lilac*. Sog.: dalla pièce omonima (1921) di Charles-Henry Hirsch e Tristan Bernard. Scen.: Dorothy Farnum, Anatole Litvak, Serge Véber. F.: Curt Courant. Scgf.: Serge Piménoff. Mus.: Maurice Yvain. Int.: Marcelle Romée (Lilas), André Luguet (André Lucot), Jean Gabin (Martousse), Madeleine Guitty (Madame Charigoul), Carlotta Conti (Madame Novion), Marcel Delaître (Jean Darny), Lydie Villars (La Crevette), Fréhel (La Douleur), Paulette Goddard (Madame Darny), Fernandel (testimone di nozze). Prod.: Jean Hulswit per Fifra ■ 35mm. D.: 90'. Bn. Versione francese / *In French*  
 ■ Da: La Cinémathèque française per concessione di Editions René Château

Nel film, che esemplifica la straordinaria padronanza cinematografica del primo Litvak, la Lilas del titolo è una prostituta sospettata di omicidio. Un ispettore di polizia in incognito si finge un semplice operaio per raccogliere le prove utili a condannarla, ma finisce per innamorarsene. La transizione dalla raggianti spensieratezza del primo film a storie di crimini e di amori impossibili fu graduale, poiché in questa sua prima produzione completamente francese si canta e si balla ancora. Litvak sottopone i suoi personaggi alle attenzioni di una macchina da presa amorevole e vorticosa (il direttore della fotografia è il tedesco Curt Courant), assaporando le loro gioie volubili. Due ruoli minori furono affidati a Jean Gabin e Fernandel, allora sconosciuti. Quando il film uscì, un

anno dopo le riprese, Gabin era una star in ascesa e i produttori misero il suo nome in cima alle locandine. Se lo merita. Cattura l'attenzione non appena entra in scena.

Ad aprire *Cœur de lilas* è il magnifico *crane shot* di una parata militare, con la macchina da presa che plana sopra i ponti e sfilata accanto ai treni di passaggio. In una sorta di miniatura del mondo, bambini con elmi di carta imitano i soldati. Il movimento e la lunghezza delle inquadrature in questa sequenza di dieci minuti sono sincronizzati con il ritmo della marcia militare e con la melodia d'organetto di un suonatore cieco. Perfino i cavi elettrici che tagliano l'orizzonte caliginoso in linee parallele iniziano a somigliare a pagine di spartito. Segue una lunga scena ambientata nello studio di un giudice, con



Cœur de lilas

i personaggi che entrano ed escono, mentre la macchina da presa irrequieta e il montaggio rapido colgono la frenesia che porterà il giudice a condannare l'uomo sbagliato. La parte centrale del film è ambientata in una bettola proletaria, un albergo frequentato da mascalzoni, disoccupati e prostitute, dove le canzoni, l'alcol a buon mercato e il fumo denso saturano l'atmosfera di lussuria. Infine, gli ultimi venti minuti sono occupati dalla fuga degli amanti appena ricongiunti. Una pioggia scrosciante e una scampagnata renoiriana rendono più devastante la rivelazione finale, con l'ispettore che trattiene le lacrime mentre consegna la donna amata alla polizia. Il film torna poi alla parata iniziale per chiudere il cerchio. Questa volta, il fischio di un treno nel grigiore muto della periferia annuncia

la fine della giornata. Inizialmente destinato a essere diretto da Maurice de Canonge, il film di Litvak è un miracolo del cinema che antepone l'atmosfera alla storia ed esalta l'impatto emotivo soffermandosi sui minimi dettagli anziché concentrarsi sull'azione.

*An example of Litvak's breathtaking early mastery, the titular Lilas is a prostitute suspected of having committed a murder. An undercover police inspector poses as a common worker out to dig up the evidence to convict her, only to fall in love with her. The transition from the sunny playfulness of his previous film to a tale of doomed love and crime was gradual as there was still song and dance in this, his first fully French production. Litvak subjects his characters to an amorous, swirling camera (the work of Ger-*

*man cinematographer Curt Courant), relishing their fickle joys. Two smaller roles were given to then unknown Jean Gabin and Fernandel. By the time the film was released a year after production, Gabin was a rising star and the producers gave him top billing on the poster. He deserves it. He steals the show as soon as he appears.*

*Cœur de lilas opens with glorious crane shot of a military parade, slides over bridges, and runs along passing trains. In a miniature of the world on the move, children with paper helmets imitate the soldiers. The movement and length of the shots in this ten-minute-long sequence are in sync with the rhythm of the march and a blind organ grinder's tune. Even the power cables that cut the smoggy skyline into parallel lines start to resemble pages of sheet music. A lengthy*

scene set in the judge's room with characters walking in and out follows, and a restless camera and rapid editing captures the frenzy that leads to the judge convicting the wrong man. The middle section is set in a working class dive, a hotel frequented by ruffians, jobless labourers and fallen women where songs, cheap booze and thick smoke make the air heavy with lust. Finally, the last twenty minutes deals with the departure of the newly reunited lovers. Pouring rain and a Renoiresque outing make the final revelation – where the inspector holds back tears as he hands over his lover to the authorities – more shattering. The film then cuts back to the opening parade to close the circle. This time, the whistle of a train against the grey silence of the suburb proclaims the end of the day. Originally meant to be directed by Maurice de Canonge, Litvak's work is a miracle of cinema that gives precedence to atmosphere over story; it heightens emotional impact through the minutest of details rather than attending to the action.



L'Équipage

with funding provided by CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the 35mm original negatives

## L'ÉQUIPAGE

Francia, 1935 Regia: Anatole Litvak

■ T. it.: *L'équipaggio*. T. int.: *The Crew*. Sog.: dal romanzo omonimo (1923) di Joseph Kessel. Scen.: Joseph Kessel, Anatole Litvak. F.: Armand Thirard, Louis Née. M.: Henri Rust. Scgf.: Lucien Aguetand, Lucien Carré. Mus.: Arthur Honegger. Int.: Jean-Pierre Aumont (Jean Herbillon), Annabella (Denise/Hélène), Charles Vanel (tenente Maury), Jean Murat (capitano Thélis), Daniel Mendaille (Deschamps), Suzanne Després (Madame Herbillon), Roland Toutain (Narbonne), Raymond Cordy (Mathieu). Prod.: Pathé-Natan  
 ■ DCP. D.: 104'. Bn. Versione francese con sottotitoli inglesi / *In French with English subtitles* ■ Da: Pathé ■ Restaurato in 4K nel 2018 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 35mm / *Restored in 4K in 2018 by Pathé*

Il film si apre con lo stesso fischio di treno che chiudeva *Cœur de lilas* mentre Jean, giovane ufficiale dell'aviazione francese durante la Prima guerra mondiale, dice addio alla sua amante Denise e parte per il fronte. Lì impara a stimare l'impopolare tenente Maury, di cui diventa il mitragliere, per poi scoprire che è il marito di Denise. Dopo questa rivelazione i due uomini partono per una missione suicida in cui devono compiere la difficile scelta tra lealtà fraterna e ardente passione. L'ultima sequenza dopo la battaglia è puro Litvak: in un gesto di sacrificio Maury finge di non sapere dell'amore di sua moglie per Jean. Le emozioni più profonde vengono nascoste sotto il tappeto e lasciate inespresse.

In questo periodo della sua vita Litvak era alla ricerca di un equilibrio tra l'amore per i movimenti di macchina fluidi e un'analisi più complessa dei personaggi. Di un approccio stilistico,

insomma, che informasse il resto della sua carriera. Con *L'Équipage* Litvak trovò inoltre uno spirito affine nel romanziere, pilota e futuro membro della resistenza Joseph Kessel (l'autore di *L'armata degli eroi* e *Bella di giorno*). Il romanzo di Kessel era già stato adattato per lo schermo nel 1928 da Maurice Tourneur, ma l'intesa tra lo scrittore e Litvak, che collaborarono alla sceneggiatura (come in altre quattro occasioni successive), rispecchiava la tensione tra i due piloti nel film. Entrambi conoscevano il significato dell'amicizia maschile con il suo corredo di scherzi da caserma e solenni bevute. Pur sfruttando al massimo quel mondo, il loro interesse andava soprattutto al momento in cui gli uomini tornano nelle loro stanze e devono fare i conti con la paura e il coraggio, la lealtà e il tradimento – il nucleo stesso della loro virilità. La messa in scena di Litvak alterna quindi il chiasso del cameratismo al silenzio spartano della solitudine.

Malgrado il successo del film e il suo sobrio ritratto di un triangolo amoroso dalle sfumature edipiche, il clima antisemita e xenofobo dell'Europa di



allora si stava facendo così pesante e insopportabile che per Litvak giunse il momento di volare verso nuovi orizzonti, questa volta in California. È interessante notare che negli Stati Uniti il film uscì un anno dopo il suo remake americano del 1937, *The Woman I Love*, che fu anche il primo film di Litvak a Hollywood. Andandosene, il regista diede prova di tempismo, perché durante la guerra un giornalista di Vichy incluse il suo nome in una lista di persone responsabili della “decadenza e della sconfitta della Francia”.

*Opening with the same train whistle that closed Cœur de lilas, Jean, a young officer in the French air force during WWI, bids farewell to his lover Denise and heads for the front. There he comes to admire the unpopular Lieutenant Maury whose gunner he becomes, only to discover that Denise is in fact Maury's wife. Following this revelation, the two men head off on a suicide mission where the hard choice has to be made between fraternal loyalty and grand passion. The final sequence after the battle is pure Litvak: in a sacrificial gesture, Maury pretends he is not aware of his wife's love for Jean. The deepest of emotions are swept under a rug, left unspoken.*

*By this time in his life, Litvak was trying to balance his love for fluid camerawork with more complex character study. In other words, to settle down to a stylistic approach that informed the rest of his career. With L'Équipage, Litvak also found his soulmate in the form of French novelist, pilot and future resistance fighter Joseph Kessel (of Army of Shadows and Belle de jour fame). Even though this Kessel novel had previously been filmed in 1928 by Maurice Tourneur, the understanding between two men, who worked on the script together (and later, on four more), mirrored the tense relationship between the pilots in the film. They both knew the meaning of masculine friendship and the joshing and hard drinking it involved. While making the most of that world, their interest lay more in the moment those men*

*return to their rooms and have to deal with questions of fear or courage, loyalty or betrayal – the very core of their masculinity. For that, Litvak's mise-en-scène alternates between the ruckus of men's communal experience and the spartan silence of their loneliness.*

*Despite the film's success, and its sober portrayal of a love triangle with Oedipal undertones, the antisemitic and xenophobic mood in Europe was growing so unbearable that it became Litvak's turn to fly off to new horizons, this time to California. Interestingly, in the US the film was released a year after its 1937 American remake, The Woman I Love, which was also Litvak's first Hollywood film. His timing was right because during the war his name was listed by a Vichy journalist as one of the people responsible for “French decadence and defeat.”*

## TOVARICH

USA, 1937 Regia: Anatole Litvak

■ Sog.: dalla pièce omonima (1933) di Jacques Deval e dall'adattamento (1935) di Robert E. Sherwood. Scen.: Casey Robinson. F.: Charles Lang. M.: Henri Rust. Scgf.: Anton Grot. Mus.: Max Steiner. Int.: Claudette Colbert (granduchessa Tatiana Petrovna/Tina), Charles Boyer (principe Mikail Ouratieff/Michel), Basil Rathbone (il commissario bolscevico Gorotchenko), Anita Louise (Helene Dupont), Melville Cooper (Charles Dupont), Isabel Jeans (Fernande Dupont), Morris Carnovsky (Chauffourier-Dubieff), Victor Kilian (gendarme). Prod.: Anatole Litvak per Warner Bros. Pictures ■ 35mm. D.: 98'. Bn. Versione inglese / *In English* ■ Da: Warner Bros. per concessione di Park Circus

Il film si apre con i festeggiamenti del 14 luglio a Parigi (impreziositi dalle inconfondibili riprese dalla gru e dai tetti che costituivano il marchio di fabbrica di Litvak) e rapidamente individua tra la folla due spiantati esuli russi, un ex principe e una gran-

duchessa interpretati da Charles Boyer e Claudette Colbert. La coppia chiede ingenuamente a un musicista il perché di tutti quei balli in giro per la città. “Ha qualcosa a che fare con la storia” risponde quello. A Colbert e Boyer servirà il resto del film per scoprire fino a che punto la loro relazione e la loro lotta per la sopravvivenza abbiano a che fare con la storia. La fortuna zarista che custodiscono lealmente mette sulle loro tracce un commissario bolscevico. Gli aristocratici squattrinati trovano lavoro come domestici dei viziosi Dupont, la cui residenza diventa il palcoscenico di una commedia screwball quando la situazione sfugge deliziosamente di mano.

La sceneggiatura, dell'affidabile Casey Robinson, era tratta dall'adattamento inglese di Robert E. Sherwood di un successo teatrale di Jacques Deval che rimase in cartellone per quattro anni a Broadway. Dopo aver rinunciato a *Cette vieille canaille* e forte del successo di *Mayerling*, che lo aveva reso una star, Boyer tornò a lavorare con Litvak negli Stati Uniti. Quando la Warner disse di no a un remake di *Cette vieille canaille*, Litvak propose *Tovarich*. Malgrado la riluttanza di Boyer a interpretare un russo a Parigi – sosteneva che l'unico membro del cast con un vero accento francese sarebbe stato lui – alla fine cedette. Il successo del film, anche in Francia, dimostrò che le sue preoccupazioni erano infondate. In un chiaro esempio di come il potere contrattuale di una star possa contribuire all'aspetto finale del film, Charles Lang, che lavorava alla Paramount, fu convocato su richiesta di Colbert. Quando la lentezza con cui Lang preparava la macchina da presa irritò gli studios, che decisero di licenziarlo, Colbert lo difese e rinunciò a due settimane di salario per ottenere il suo reintegro.

Uscito in coincidenza con la tardiva distribuzione di *Mayerling* negli Stati Uniti, il film prefigura *Anastasia* nella sua esplorazione dei temi dell'identità, della storia e dello sradicamento e possiede tutti gli elementi cari a Litvak:



Tovarich

il gioco delle parti, la raffinatezza del vecchio mondo che trionfa sul socialismo, coppie che perdono privilegi ma conquistano un posto nel nuovo mondo, il riconoscimento (seppur in tono ambivalente) di nuove strutture politiche che conduce al fantastico finale del film.

*Opening with the Bastille Day celebrations in Paris (embellished with Litvak's trademark crane and rooftop shots) and quickly singling out two down-and-out Russian exiles, a former Prince and a Grand Duchess played by Charles Boyer and Claudette Colbert, the couple innocently ask a musician why people are dancing all over the city.*

*"It has something to do with history," the musician replies. Colbert and Boyer need the rest of the film to find out how much their own personal relationship and struggle for survival has something to do with history. The Czarist fortune they faithfully safeguard puts a Bolshevik Commissar on their tail. The penniless aristocrats seek a job as servants for the spoiled Duponts whose mansion becomes the stage for a soft screwball comedy as things go charmingly hokey pokey.*

*The script was penned by ever-reliable Casey Robinson, based on Robert E. Sherwood's English adaptation of a French play by Jacques Deval which had a successful 4-year run in Broadway. After having bowed out of Cette vieille ca-*

*naille, and with Mayerling making him a huge star, Boyer and Litvak were reunited in the US. When Warner rejected a remake of Cette vieille canaille, Litvak pitched Tovarich. Despite Boyer's reservation about playing a Russian in Paris – he argued that the only cast member with a real French accent would be him – he gave in. The film's success, even in France, proved Boyer's worries baseless. In an example of star power contributing to the overall look of a film, Charles Lang was summoned from Paramount on Colbert's request. When Lang's slow pace in setting up the camera upset the studio who fired him, Colbert defended him and gave up two weeks' worth of her salary to reinstate him.*



The Amazing Dr. Clitterhouse

*Premiered at the same time as May-erling was enjoying a delayed US distribution, this forerunner of Anastasia in terms of investigating identity, history and displacement had all the elements that Litvak cared for: role-playing, old world sophistication winning over socialism, couples losing privilege but finding their place in the new world, and the acknowledgment, albeit in an ambivalent tone, of new political structures which makes for the film's fantastic finale.*

## THE AMAZING DR. CLITTERHOUSE

USA, 1938 Regia: Anatole Litvak

■ T. it.: *Il sapore del delitto*. Sog.: dalla pièce omonima (1937) di Barré Lyndon. Scen.: John Wexley, John Huston. F.: Tony Gaudio. M.: Warren Low. Scgf.: Carl Jules Weyl. Int.: Edward G. Robinson (dr. Clitterhouse), Claire Trevor (Jo Keller), Humphrey Bogart (Rocks Valentine), Allen Jenkins (Okay), Donald Crisp (ispettore Lane), Gale Page (infermiera

Randolph), Henry O'Neill (giudice), John Litel (pubblico ministero). Prod.: Anatole Litvak, Gilbert Miller per Warner Bros. Pictures ■ 35mm. D.: 87'. Bn. Versione inglese / In English ■ Da: Warner Bros. per concessione di Park Circus

Nonostante la presenza di Edward G. Robinson, Claire Trevor e Humphrey Bogart e un'appariscente gang di criminali, *The Amazing Dr. Clitterhouse* non è il solito film gangster della Warner. Robinson, che interpreta uno psichiatra, vuole studiare la mente dei criminali e i loro schemi comportamentali. L'unico modo in cui il risoluto dottore può ottenere tale comprensione è tentare di commettere egli stesso un crimine. Sottovalutando il proprio lato oscuro, entra in una gang e ne scala rapidamente i vertici. Solo allora si rende conto che gli manca un capitolo, quello sul crimine per eccellenza: l'omicidio.

La commedia di Barré Lyndon da cui fu tratto il film andò in scena prima a Londra e poi a Broadway: si riteneva che avesse un alto valore commerciale

e la Universal se ne assicurò i diritti pagandoli cari per poi venderli alla Warner, che respinse la prima stesura di William Faulkner perché troppo cupa. Alla fine fu usata una sceneggiatura di John Huston e John Wexley (collaboratore abituale di Litvak).

Il montatore Warren Low, che visitava il set quotidianamente (pratica insolita), notò con sorpresa che Litvak evitava i primi piani anche quando gli attori principali pronunciavano battute cruciali cui avrebbe giovato la punteggiatura di un'inquadratura ravvicinata. Gli attori dovevano adattarsi, talvolta a malincuore, a un regista che intendeva raccontare la storia attraverso la relazione tra gli attori e il loro spazio. E tuttavia Robinson, che ammirava "il fervore e l'impegno" di Anatole Litvak, era in forma perfetta e vedeva questo film come un'occasione per offrire visioni cubiste della sua maschera da gangster, scomponendola e affrontandola da angolazioni inedite. Litvak, da parte sua, sperimentava con l'idea di falsa identità come mezzo per superare le barriere di classe e svelare i tanti strati sotto cui un uomo può nascondersi. In seguito rivisitò il legame tra ceti sociale e criminalità in *La notte dei generali*, dove un alto ufficiale nazista si rivela una sorta di Jack lo squartatore.

*Despite having Edward G. Robinson, Claire Trevor and Humphrey Bogart and a flashy criminal gang, The Amazing Dr. Clitterhouse is anything but another Warner gangster movie. Robinson, playing a psychiatrist, aims to study the mind of criminals and research their patterns of behaviour. The only way the assertive doctor can achieve that insight is to try and commit a crime himself. Underestimating his dark side, when he joins a gang he quickly rises to the top. It's only then he realises he is missing a chapter on the ultimate crime – murder.*

*Based on a play by Barré Lyndon that was staged first in London and then in Broadway, it was considered hot property and purchased at a high price by Universal before being sold to Warner where*

*William Faulkner's first draft was rejected on the grounds of being too gloomy. The film was eventually made based on a script by John Huston and John Wexley (a regular Litvak collaborator).*

*The editor Warren Low who visited the set on the daily basis (an unusual practice) was surprised to see Litvak refuse to shoot close-ups even when the leading actors were delivering some of the key lines that potentially needed the punctuation of a close shot. The actors had to adjust themselves, sometime grudgingly, to a man who intended to tell the story in motion, through the relation between the actors and their space. Yet, Robinson who admired Anatole Litvak's "zeal and commitment" was in perfect shape and saw this film as a chance to offer cubistic views of his gangster persona – deconstructing and approaching it from unseen angles. Litvak, for his part, was experimenting with the idea of assuming new identities to break through class barriers and unveiling the many layers a man can hide under. He later revisited the link between social status and criminality in *The Night of the Generals* in which a high ranking Nazi officer is revealed to be a Jack the Ripper character.*

## CITY FOR CONQUEST

USA, 1940 Regia: Anatole Litvak

■ T. it.: *La città del peccato*. Sog.: da romanzo omonimo (1936) di Aben Kandel. Scen.: John Wexley. F.: James Wong Howe, Sol Polito. M.: William Holmes. Scgf.: Robert Haas. Mus.: Max Steiner. Int.: James Cagney (Danny Kenny), Ann Sheridan (Peggy Nash), Arthur Kennedy (Eddie Kenny), Frank Craven (l'anziano), Donald Crisp (Scotty MacPherson), Frank McHugh (Mutt), George Tobias (Pinky), Elia Kazan (Googi), Anthony Quinn (Murray Burns). Prod.: Anatole Litvak per Warner Bros. Pictures ■ 35mm. D.: 106'. Bn. Versione inglese / *English version* ■ Da: Warner Bros. per concessione di Park Circus



City for Conquest

Affascinante e tragica sinfonia di New York, questo film che anticipa *Toro scatenato* ci racconta la storia di due fratelli, un pugile e un musicista, emersi dai bassifondi della città. Il più anziano, Danny Kenny (interpretato da James Cagney), è un pugile professionista che finisce per perdere sia la ragazza (Ann Sheridan), sia la vista. Solo quando è cieco capisce qual è il suo posto nel mondo e apre – con un gesto forse allegorico – un chiosco di giornali. È da quella modesta edicola che ascolta il concerto di musica classica che segna il trionfale debutto del fratello minore. L'idolo del Madison Square Garden cade affinché possa sorgere la nuova stella della Carnegie Hall. I tocchi sofisticati di Litvak non piacquero granché a Cagney, che avrebbe voluto Raoul Walsh alla regia e una dose maggiore di crudezza e d'azione. La rilettura cui Litvak sottopose la popolare maschera di Cagney – simile a ciò che aveva fatto con Edward G. Robinson in *The Amazing Dr. Clit-*

*terhouse* – infastidì l'attore, irritato anche dallo stile inconsueto del regista, attento soprattutto all'uso della macchina da presa. Non è però difficile notare come Litvak avesse attenuato e talvolta perfino represso i suoi tipici metodi a favore dello stile Warner, rapido e basato sul montaggio. Quale altro regista avrebbe potuto offrire a Cagney la scena finale, in cui la sua vista offuscata mette a fuoco l'immagine di Ann Sheridan? È una delle scene più liriche di Litvak e una delle più commoventi di Cagney.

Gli attori sono tutti brillanti, soprattutto nei ruoli minori. Arthur Kennedy (che interpreta il fratello di Cagney) ed Elia Kazan nei loro primi ruoli cinematografici trovarono l'esperienza gratificante. Kazan, scelto personalmente da Litvak, apparve anche in *Blues in the Night* e presto maturò il desiderio di passare alla regia. Il suo *Fronte del porto*, con un ex pugile che si batte dolorosamente per conquistarsi un posto nella società tra storie paralle-

le di tradimento, successo e fallimento, non esce forse direttamente dal mondo di Litvak, dove la caduta di uno dei due fratelli diventa la grinta e la forza drammatica dell'arte dell'altro?

*A captivating and tragic symphony of New York, this precursor of Raging Bull tells the story of two brothers, one a boxer, the other a musician rising from the slums of the city. The elder, James Cagney's Danny Kenny, is a prize-fighter who eventually loses both his girl (Ann Sheridan) and his eyesight. Only when his vision is gone, does he begin to see his place in the world and opens – perhaps in an allegorical move – a newsstand. It is from his modest kiosk that he listens to his kid brother's triumphant debut classical concert. The idol of Madison Square Garden falls so the new god of Carnegie Hall can rise. Litvak's nods to sophistication didn't sit too well with Cagney who wanted Raoul Walsh to direct, and more rawness and action. Litvak's re-examination of Cagney's popular persona – similar to what he achieved with Edward G. Robinson in The Amazing Dr. Clitterhouse – irked Cagney, as did his unfamiliar, camera-oriented style. Yet, it is not hard to see how much Litvak has toned down and sometimes even repressed his signature methods in favour of Warner's fast-paced, editing-based house style. But who else could give Cagney the scene at the end when, in his blurred vision, the image of Ann Sheridan comes into full focus? It is one Litvak's most lyrical moments and one of Cagney's most moving.*

*The actors are all brilliant, especially in smaller roles. Arthur Kennedy (as Cagney's brother) and Elia Kazan in their first acting roles found the experience rewarding. Kazan, being personally handpicked by Litvak and appearing in two of his films (the other, Blues in the Night), soon developed a desire to make films. And isn't Kazan's On the Waterfront about an ex-boxer's costly fight for social status with tales of betrayal, success and failure running in parallel something right out of Litvak's*

*world where one brother's downfall becomes the grit and drama of the other brother's art?*

## BLUES IN THE NIGHT

USA, 1941 Regia: Anatole Litvak

■ Sog.: dalla pièce *Hot Nocturne* di Edwin Gilbert. Scen.: Robert Rossen. F.: Ernie Haller. M.: Owen Marks, Don Siegel. Scgf.: Max Parker. Mus.: Heinz Roemheld. Int.: Priscilla Lane (Ginger 'Character' Powell), Betty Field (Kay Grant), Richard Whorf (Jigger Pine), Lloyd Nolan (Del Davis), Jack Carson (Leo Powell), Wallace Ford (Brad Ames), Elia Kazan (Nickie Haroyan), Peter Whitney (Pete Bassett), Billy Halop. Prod.: Warner Bros. Pictures  
■ DCP. D.: 88'. Bn. Versione inglese / *In English* ■ Da: Wisconsin Film Center per concessione di Park Circus

Il nono e ultimo film di Anatole Litvak per la Warner è un musical noir, un vero gioiello sui piaceri del jazz e sulla corruzione che minaccia il sogno americano. Qui il sogno è trovare la pura espressione musicale, il "vero blues". Un gruppo di spiantati musicisti jazz attraversa gli Stati Uniti vivendo di espedienti finché non s'imbatte in un gangster evaso che apre un locale in cui far suonare la band. L'atmosfera avvelenata (scommesse illegali, una femme fatale) compromette il cameratismo tra i membri del gruppo. Il film andò in produzione con il titolo provvisorio *Hot Nocturne*. Per un colpo di fortuna la *title track* eseguita dalla Jimmy Lunceford Orchestra (che appare in un cameo) divenne un successo ancor prima dell'uscita del film; per la distribuzione gli studios optarono così per il titolo *Blues in the Night*. Il brano fu poi candidato all'Oscar per la migliore canzone.

Anche nei film non musicali di Litvak musica e danza erano spesso parte integrante della storia, facendo affiorare legami collettivi e stabilendo le dinamiche dei personaggi in modo

veloce e preciso. In *City for Conquest*, inoltre, il tema della musica serviva a mettere in luce questioni quali il riconoscimento e l'integrità dell'artista, nonché la sua propensione al compromesso. La sceneggiatura di *Blues in the Night*, inizialmente scritta da John Wexley, collaboratore abituale di Litvak, e poi affidata a Robert Rossen quando la stesura di Wexley fu respinta, è percorsa da echi della vivida voce di Rossen. Qui, come nella metafora antifascista che Rossen scrisse per Litvak in *Out of the Fog*, dittatori da tre soldi sotto le spoglie di membri della criminalità organizzata sono funzionali a un'aspra denuncia degli effetti devastanti di una società fondata sulla ricerca del profitto. La sceneggiatura di Rossen usa il linguaggio del jazz in maniera corretta e convincente e lo combina deliziosamente con il gergo dei film di gangster ("Quando suona il tremolo vuol dire che sta per scoppiare una grande rissa") stabilendo al contempo rituali affascinanti, come l'accensione di una sigaretta a sottolineare apprezzamento per il talento del musicista. Grazie a Rossen e al montaggio frenetico del futuro regista Don Siegel, il film consente alla vena espressionistica e poetico-realista di Litvak di mantenere un ritmo costante e trascinate.

*Anatole Litvak's ninth and final film for Warner is a crime musical, a gem about the joys of jazz and the corruption that threatens the American dream. Here, the dream is to find the pure musical expression, the "real blues". A group of broke jazz musicians, hoboing their way across the States, hook up with a fugitive criminal who sets up a roadhouse for them to play in, but the toxic atmosphere (illegal gambling, a femme fatale) breaks up the camaraderie between band members. The film went into production under the working title Hot Nocturne. In a twist of luck, the title track by the Jimmy Lunceford Orchestra (in a cameo appearance) became a hit even before the film came out so the studio opted for*



Blues in the Night

*Blues in the Night* as the title on release. It was later nominated for the Best Song Oscar.

Even in Litvak's non-musical films, music and dance were often an integral part of narrative, summoning up communal bonds and establishing character dynamics quickly and concisely. Further, music in relation to ideas of artistic recognition, integrity and selling-out was partly touched upon in *City for Conquest*. *Blues in the Night*, first written by Litvak regular John Wexley, then entrusted to Robert Rossen after Wexley's draft was rejected, contains echoes of

Rossen's vivid voice throughout. Here, as well as in the anti-fascist metaphor he wrote for Litvak in *Out of the Fog*, commonplace dictator figures in the guise of organised crime crooks serve as sharp commentary on the crushing impact of a society run on profit. Rossen's script uses jazz language correctly and convincingly and deliciously combines it with crime film jargon ("When he plays tremolo, there's going to be a big fight") while establishing fascinating rituals, such as lighting a cigarette to endorse musicianship. Thanks to Rossen and a frenzied edit of montage sequences by

future director Don Siegel, the film lets Litvak's expressionist and poetic realist streaks stay exhilaratingly and continuously in the groove.

## THE LONG NIGHT

USA, 1947 Regia: Anatole Litvak

■ T. it.: *La disperata notte*. Sog.: dal soggetto di *Alba tragica* (1939) di Jacques Viot. Scen.: John Wexley. F.: Sol Polito. M.: Robert Swink. Scgf.: Eugene Lourie. Mus.: Dimitri Tiomkin. Int.: Henry



The Long Night

Fonda (Joe Adams), Barbara Bel Geddes (Jo Ann), Vincent Price (Maximilian), Ann Dvorak (Charlene), Howard Freeman (sceriffo Ned Meade), Moroni Olsen (capo della polizia), Elisha Cook Jr. (Frank Dunlap), Queenie Smith (Mrs. Tully). Prod.: Anatole Litvak, Robert Hakim, Raymond Hakim per Select Productions, Inc. ■ 35mm. D.: 101'. Bn. Versione inglese / In English ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus

Dopo una pausa di cinque anni imposta dalla guerra, durante la quale prestò servizio come regista di una decina di documentari per la serie *Why We Fight*, Anatole Litvak tornò a Hollywood e alle proprie radici nel realismo poetico francese. I produttori Robert e Raymond Hakim, che detenevano i diritti per gli Stati Uniti di *Alba tragica*, il classico del 1939 di Marcel Carné, ne suggerirono un remake. Per quanto sembrasse assurdo Litvak accettò. Molto simile all'originale per struttura e contenuto, il film narra di un ex soldato che lavora in una fonderia. Nella parte che fu di Jean Gabin troviamo Henry Fonda,

forte di un corposo catalogo di protagonisti votati al fallimento e alla sconfitta, a cominciare da *Sono innocente* di Fritz Lang. Il personaggio interpretato da Fonda, Joe Adams, s'innamora di Jo Ann, un'ingenua ragazza manipolata da un illusionista senza scrupoli. Per il ruolo della ragazza Litvak scovò un altro talento, Barbara Bel Geddes, al suo esordio sullo schermo. Vincent Price interpreta il losco mago, uno dei suoi classici ruoli da cattivo. All'inizio del film Price viene ucciso con un colpo di pistola nell'appartamento fatiscente di Fonda; i flashback rivelano la sequenza di eventi che ha portato all'omicidio. Litvak si avvale di collaboratori abituali come lo sceneggiatore John Wexley e il direttore della fotografia Sol Polito, che offre immagini cupe e malinconiche destinate a diventare un tratto distintivo del noir.

Essendo un remake, il film ha sofferto dell'intransigenza della critica che tende a preferire l'originale all'impresa strettamente commerciale. Questo approccio rischia di non cogliere le sfumature del bel lavoro di Litvak e di non comprendere appieno l'effe-

to che la guerra ebbe sul suo cinema. L'ottimismo e l'ingenuità della coppia nel remake sono drasticamente diversi dall'angoscia fatalista dell'originale, e quindi la sensazione di un ambiente decadente che conduce alla tragedia è più accentuata nella versione di Litvak. Qui il disgusto esistenzialista si è tramutato nella promessa mancata della provincia industriale americana.

*After a five-year interruption in his career due to the war during which he served as the director of a dozen documentaries in the Why We Fight series, Anatole Litvak not only returned to Hollywood but also to his French poetic realist roots. The producers Robert and Raymond Hakim who had the American rights to Le Jour se lève, the 1939 classic by Marcel Carné, suggested a remake. Crazy as it sounded, Litvak took it on. Very close to the original in structure and content, it's about an ex-soldier who now works in a foundry. Originally played by Jean Gabin, the remake stars Henry Fonda who had a rich back catalogue of doomed and fallen heroes, starting with Fritz Lang's You Only Live Once. Fonda's Joe Adams falls in love with Jo Ann, a wide-eyed girl manipulated by an unscrupulous nightclub magician. For the part of the girl, Litvak unearthed another talent, this time Barbara Bel Geddes in her screen debut. Vincent Price as the seedy magician plays one of his classic villains. As the film opens, Price is shot dead in Fonda's dilapidated apartment; flashbacks reveal the thread of events leading up to the murder. Regular collaborators were called in, including scriptwriter John Wexley and cinematographer Sol Polito who delivers moody and melancholic visuals that became defining images of film noir.*

*As a remake, the film suffered from the puritanical critical approach that gives preference to the original over a strictly commercial undertaking. The danger in this practice lies in missing the nuances of Litvak's fine work, not fully grasping the cumulative effect the war had on his cinema. The optimism and naivety of*

*the couple in the remake is dramatically different from the fatalistic angst of the original, therefore the sense of a withered environment leading to tragedy is more heightened in Litvak's version. Here, existentialist disgust has been transmuted into the unfulfilled promises of industrial small town America.*

## **SORRY, WRONG NUMBER**

USA, 1948 Regia: Anatole Litvak

T. it.: *Il terrore corre sul filo*. Sog.: dal radiodramma omonimo (1943) di Lucille Fletcher. Scen.: Lucille Fletcher. F.: Sol Polito. M.: Warren Low. Scgf.: Hans Dreier, Earl Hedrick. Cos.: Edith Head. Mus.: Franz Waxman. Int.: Barbara Stanwyck (Leona Cotterell Stevenson), Burt Lancaster (Henry Stevenson), Ann Richards (Sally Hunt Lord), Wendell Corey (dr. Alexander), Harold Vermilyea (Waldo Evans), Ed Begley (James Cotterell), Leif Erickson (Fred Lord), William Conrad (Morano). Prod.: Hal B. Wallis, Anatole Litvak per Hal Wallis Productions, Inc. ■ 35mm. D.: 89'. Bn. Versione inglese / *In English*  
■ Da: Academy Film Archive per concessione di Park Circus

Questo film angoscioso e macabro di un Litvak al culmine della sua maestria narra di una donna, Leona (Barbara Stanwyck in un ruolo determinante), resa inferma da una malattia psicosomatica, che una sera scopre per caso che di lì a poco verrà uccisa. La sua sola arma è un telefono bianco accanto al letto. Per la sceneggiatura Lucille Fletcher adattò un suo radiodramma di grande successo ("Il più grande copione radiofonico di sempre", secondo Orson Welles). La versione cinematografica è molto più complessa perché comprende dieci flashback, due dei quali contengono un ulteriore flashback, quindi dodici in tutto. I flashback forniscono informazioni sull'inquietante rapporto edipico di Leona con il padre (incorporato con raggelante efficacia nella



Sorry, Wrong Number

messa in scena) e sulla sua possessività nei confronti del marito Henry (Burt Lancaster), irretito con promesse di ricchezza e ascesa sociale. I flashback, che non sono disposti in ordine cronologico, si snodano come pensieri sparsi di una donna inferma e nevrotica.

Litvak sovraccarica il film di splendidi dettagli (un poliziotto troppo indaffarato a occuparsi di una bambina nera per prendere sul serio la chiamata di Leona) e gli conferisce una qualità inspiegabilmente surreale. Prova un piacere perverso nel concederci un potere spaventoso: noi vediamo quello che l'inferma Leona non può vedere. Siamo un passo avanti rispetto a lei, e questo ci rende complici di un gioco sinistro. Quando un nervoso Burt Lancaster crede di essere spiato da un uomo al ristorante, quell'uomo canuto con gli occhiali neri e il farfallino è lo stesso Anatole Litvak che partecipa al gioco in un raro cameo. In linea con la costante attrazione di Litvak per le donne vulnerabili sull'orlo di una crisi di nervi (incarnate di volta in volta da Olivia de Havilland, Vivien Leigh, Deborah Kerr, Ingrid Bergman,

Sophia Loren e Samantha Eggar), è un film terrificante, sia nella tematica che nel freddo e preciso trattamento del regista. Le sue tipiche carrellate, un tempo piene di gente che ballava e di comignoli fumanti di vivaci città, adesso avanzano lentamente tra corridoi bui e deserti e scale che ricordano le camere a gas. Durante la guerra Litvak ha visto l'inferno e adesso l'inferno è entrato in casa.

*An example of Anatole Litvak at the peak of his mastery, this angst-ridden and macabre film noir is about a psychosomatic invalid Leona (Barbara Stanwyck in a defining role) who one evening discovers by accident she is about to be murdered that very night. Her only weapon is a white telephone next to her bed. Lucille Fletcher wrote the script based on her hit radio play ("The greatest single radio script ever written," according to Orson Welles). The film adaptation was far more complex as it comprised ten flashbacks, two of them containing another embedded flashback, twelve in total. The flashbacks relay information about Leona's troubling-*



ly oedipal relationship with her father (built chillingly into the *mise-en-scène*) and her possessiveness over her husband Henry (Burt Lancaster), lured into her life by the promise of wealth and position. Because these flashbacks are not in chronological order, they function more like the dispersed thoughts of a paralysed and hysterical woman.

Litvak loaded the film with splendid details (a policeman too busy attending to a small black girl to take Leona's call seriously) and an inexplicably dreamy quality. He takes perverse pleasure in giving us terrifying power: we see the things that the bed-ridden Leona can't see. We are a step ahead of her and that make us accomplices in a sinister game. When a nervous Burt Lancaster spots a man he thinks is spying on him in a restaurant, the white-haired man in dark glasses with a bow tie is actually Anatole Litvak in a rare cameo, taking part in the game. In line with Litvak's ongoing fascination with vulnerable women on the edge of nervous breakdown (applied in turn to Olivia de Havilland, Vivien Leigh, Deborah Kerr, Ingrid Bergman, Sophia Loren and Samantha Eggar), it's a terrifying film, both in its subject-matter and in Litvak's cold, precise treatment of it. His mirror shots distort forebodingly. His signature dolly shots that once were filled with dancing people and the smoking chimneys of lively cities now creep through dark, empty hallways and staircases that resemble a gas chamber. He witnessed hell during the war and now hell had entered the home.

## THE SNAKE PIT

USA, 1948 Regia: Anatole Litvak

T. it.: *La fossa dei serpenti*. Sog.: dal romanzo omonimo (1946) di Mary Jane Ward. Scen.: Arthur Laurents. F.: Leo Tover. M.: Dorothy Spencer. Scgf.: Lyle Wheeler, Joseph C. Wright. Mus.: Alfred Newman. Int.: Olivia de Havilland (Virginia Stuart Cunningham), Mark Stevens (Robert Cunningham), Leo Genn (dr.

Mark Kik), Celeste Holm (Grace), Glenn Langan (dr. Terry), Helen Craig (Miss Davis), Leif Erickson (Gordon), Beulah Bondi (Mrs. Greer). Prod.: Anatole Litvak, Robert Bassler per Twentieth Century-Fox Film Corp. ■ 35mm. D.: 108'. Bn. Versione inglese / *In English* ■ Da: BFI National Archive per concessione di Park Circus

Opera innovativa nella sua rappresentazione della psicoanalisi e della malattia mentale, *The Snake Pit* giunse dopo il tentativo fallito di Anatole Litvak di realizzare un film su Sigmund Freud. Ma la foto incorniciata di Freud si ritrova appesa a una parete e le sue idee riempiono il film, che divenne di fatto la prima rappresentazione esplicita del complesso di Edipo in una produzione di Hollywood, cui seguì quello stesso anno *The Dark Past* (*Pazzia*) della Columbia.

Litvak, che durante la guerra aveva realizzato film sui soldati in cura per disturbo da stress post-traumatico, si imbatté nel bestseller semi-autobiografico di Mary Jane Ward su una donna appena sposata (ruolo che sarebbe andato a Olivia de Havilland) ricoverata in un reparto psichiatrico con sintomi di schizofrenia grave. Litvak acquistò i diritti per una grossa somma ma nessuno studio cinematografico mostrò interesse per un tema così lugubre. In seguito Darryl Zanuck ne scorse le potenzialità e affidò a Litvak la co-produzione e la regia. Nonostante mesi di ricerche negli ospedali di New York, la prima stesura di Frank Partos e Millen Brand fu rifiutata. Arthur Laurents sceneggiò la versione che vediamo, ma paradossalmente non fu incluso nei crediti a causa di una controversia con la Screen Writers Guild.

La rappresentazione del trattamento crudele riservato alle pazienti suscitò sdegno, sorprendentemente, nel Regno Unito, dove la censura tagliò dodici minuti. L'approccio sinceramente umanista del film comporta una maggiore presenza di riferimenti scientifici, che fanno sì che il racconto incespichi

qua e là per poi però essere rafforzato con efficaci idee visive e dialoghi raffinati. Viene prestata anche grande attenzione al tempo (inquadrature di orologi) e alle porte. A prescindere dal loro significato simbolico, Litvak vuole che l'ospedale psichiatrico ricordi un campo di concentramento, con donne disperate dallo sguardo spento che vagano in uniformi numerate e dialoghi in polacco, italiano e tedesco. Rivive così i suoi ricordi di guerra in forma di melodramma. Come George Stevens nei suoi film postbellici, Litvak traduce l'orrore in storie che apparentemente non serbano alcuna relazione con i ricordi e le idee da cui sono state plasmate. Avvolto in molteplici strati, il dolore è troppo grande per essere rivelato apertamente.

*A trailblazing work in its depiction of psychoanalysis and mental illness, The Snake Pit came after Anatole Litvak's failed attempt to make a film about Sigmund Freud. Instead, Freud's framed picture hung on a wall and his ideas filled the film that became effectively the first overt depiction of the Oedipus complex in a Hollywood film, with Columbia's The Dark Past following the same year.*

*Litvak, who during the war made films about soldiers suffering from and being treated for PTSD, came across the bestselling semi-autobiographical novel by Mary Jane Ward about a recently married woman (to be played by Olivia de Havilland) admitted to a psychiatric ward with symptoms of severe schizophrenia. Litvak bought the rights for a huge sum but there was no interest from any studio in this grim subject-matter. Later, Darryl Zanuck saw the potential and gave Litvak the green light to co-produce and direct. Despite months' long research in New York hospitals, the first draft by Frank Partos and Millen Brand was rejected. Arthur Laurents wrote the version we see, but ironically remained uncredited due to a dispute with the Screen Writers Guild.*

*The cruel treatment of the patients in the film sparked outrage, quite surpris-*



The Snake Pit

ingly, in the UK where 12 minutes of the film had to be cut out by the censors. The film's earnest humanist approach meant more investment in scientific facts, letting the drama falter at points but continually picking it up with potent visual ideas and fine dialogue. There's also a great deal of attention paid to time (shots of clocks) and doors. Their symbolic significance aside, Litvak makes the mental hospital look like a stand-in for a concentration camp, with hollow-eyed, desperate women wandering around in numbered robes and Polish, Italian and German dialogue on the soundtrack. He relives his war memories in the form of melodrama. Like the post-war films of George Stevens, Litvak translates the horror into stories that seemingly bear no relationship to the memories and ideas that have shaped them. Wrapped up in multiple layers, the pain is too great to be revealed openly.

## DECISION BEFORE DAWN

USA, 1951 Regia: Anatole Litvak

■ T. it.: *I dannati*. Sog.: dal romanzo *Call It Treason* (1949) di George Howe. Scen.: Peter Viertel. F.: Franz Planer. M.: Dorothy Spencer. Scgf.: Ludwig Reiber. Mus.: Franz Waxman. Int.: Richard Basehart (tenente Dick Rennick), Gary Merrill (colonnello Devlin), Oskar Werner (caporale Karl 'Happy' Maurer), Hildegard Knef (Hilde), Dominique Blanchar (Monique), O.E. Hasse (Oberst von Ecker), Wilfried Seyfert (Heinz Scholtz), Hans Christian Blech (sergente Rudolf 'Tiger' Barth), Klaus Kinski (prigioniero tedesco). Prod.: Anatole Litvak, Frank McCarthy per Twentieth Century-Fox Film Corp.  
 ■ 35mm. D.: 119'. Bn. Versione inglese / *In English* ■ Da: The Walt Disney Studios per concessione di Park Circus

Questo thriller esemplare ambientato durante la Seconda guerra mondiale segnò il ritorno di Litvak in Europa dopo quindici anni. Girato interamente in Germania, lo riportò là dove la sua carriera di regista era iniziata. Gli fece persino ritrovare uno dei suoi primi direttori della fotografia, Franz Planer, anche se diversamente dalla precedente collaborazione in *Nie wieder Liebe!* il film è caratterizzato da immagini plumbee e confuse.

Adattato da Peter Viertel dal romanzo *Call It Treason*, ispirato a fatti reali, *Decision Before Dawn* si svolge durante gli ultimi mesi del conflitto, quando alcuni prigionieri di guerra tedeschi, intuiva la fine imminente del Terzo Reich, accettano di svolgere compiti di spionaggio per le forze americane. Le questioni del tradimento e della lealtà erano particolarmente sentite da



Decision Before Dawn

Litvak, che aveva fatto parte dell'industria cinematografica tedesca, era fuggito dalla Germania nazista e aveva poi girato film di propaganda contro di essa. Il film, estremamente maturo e molto in anticipo sui tempi, aprì la strada a opere sulla Seconda guerra mondiale che trattavano i temi del tradimento e dell'eroismo con un atteggiamento di ambiguità morale. Ricevette due nomination agli Oscar, per il miglior film e per il miglior montaggio, di Dorothy Spencer, alla seconda delle tre collaborazioni con Litvak. Il fatto che fosse stato girato proprio tra le rovine dei bombardamenti che avevano portato alla fine della guerra gli conferì una maggiore autenticità, accentuata dalla partecipazione di attori tedeschi e austriaci. È possibile vedere Klaus Kinski in un cameo, mentre

per Oskar Werner e Hildegard Knef si trattò del primo film americano.

Passata la prima mezz'ora, il film non riguarda più gli americani ma il dilemma del soldato Werner, che deve decidere se lealtà alla patria significhi combattere per essa o contro di essa. Werner è come una formica in un paesaggio devastato, minuscolo rispetto alla mole gigantesca delle chiese e degli edifici pubblici secolari convertiti in spazi di atrocità e tradimento. Il suo dilemma esistenziale in una situazione storica, un purgatorio in cui gli esseri umani più coraggiosi e quelli più avidi si ritrovano mischiati nello stesso calderone, rimanda a film come *Tovarich* e *The Amazing Dr. Clitterhouse*, ma questa volta l'asprezza e il cinismo penetrano in profondità.

*This first-rate Second World War thriller marked Anatole Litvak's return to Europe after 15 years. Shot entirely in Germany, it took him back to where his career as a director started. It even reunited him with one of his first cinematographers, Franz Planer, though unlike their previous collaboration in Nie wieder Liebe!, an unglamorous and muddy look defined the picture.*

*Written by Peter Viertel from the factually based novel Call It Treason, Decision Before Dawn unfolds in the final months of the war as, sensing the fall of the Third Reich, some German POWs agree to do espionage work for the American forces. Questions of betrayal and loyalty had clear resonance for Litvak who was once part of the film industry in Germany, was expelled from it, and later made propaganda films against it. The film was extremely mature and*

well ahead of its time, paving the way for WWII films with moral ambiguity around betrayal and heroism. It led to two Oscar nominations, for Best Picture and for Best Editing by Dorothy Spencer in her second of the three collaborations with Litvak. Filmed in the very ruins that had brought the war to a conclusion added greater authenticity, and this was enhanced by the participation of German and Austrian actors. It's possible to spot Klaus Kinski in a cameo while both Oskar Werner and Hildegard Knef appear in their first American film.

Half an hour into the film, it's no longer about the Americans but rather Werner as a soldier torn between defining his loyalty to his homeland either by fighting for it or fighting against it. He becomes like an ant in a devastated landscape, dwarfed by gigantic churches and other centuries-old public buildings converted into spaces of atrocity and treason. His existential dilemma in a historical situation, a purgatory in which the bravest and the most money-grabbing of humans find themselves in the same melting pot, harks back to films like *Tovarich* and *The Amazing Dr. Clitterhouse* but this time the bite and cynicism is deeply penetrating.

## THE DEEP BLUE SEA

Regno Unito, 1955

Regia: Anatole Litvak

■ T. it.: *Profondo come il mare*. Sog.: dalla pièce omonima (1952) di Terence Rattigan. Scen.: Terence Rattigan. F.: Jack Hildyard. M.: A.S. Bates. Scgf.: Vincent Korda. Mus.: Malcolm Arnold. Int.: Vivien Leigh (Hester Collyer/Hester Page), Kenneth More (Freddie Page), Eric Portman (Miller), Emylyn Williams (Sir William Collyer), Moira Lister (Dawn Maxwell), Arthur Hill (Jackie Jackson), Dandy Nichols (Mrs. Elton), Jimmy Hanley (Dicer Durston). Prod.: Anatole Litvak per London Film Productions, Ltd., Twentieth Century-Fox Film Corp. ■ DCP. D.: 98'. Bn. Versione inglese / *In English*  
 ■ Da: BFI National Archive



The Deep Blue Sea

Il più raro dei film di Anatole Litvak s'incentra su Hester, una donna di mezza età il cui tentato suicidio all'inizio della storia dà il via a due flashback, uno dal punto di vista del marito altoborghese che ha lasciato e l'altro dal punto di vista dell'amante più giovane, un volubile ex pilota della RAF. Tornato nel presente, il film ruota attorno al disperato tentativo di Hester di riconquistare l'amante per poi rendersi conto che desidera qualcosa che non può avere.

Raggiunto un accordo tra il produttore Alexander Korda e la Fox, *The Deep Blue Sea* fu adattato dal celebre dramma omonimo di Terence Rattigan, autore anche della sceneggiatura sotto la supervisione di Litvak. Realizzando un film più statico del solito, Litvak supera i limiti del suo primo lavoro in CinemaScope (una prima volta anche per il cinema britannico) gestendo con creatività il *Kammerspiel*: per esempio divide lo schermo in parti uguali per mezzo di porte e altri elementi verticali. Descrive così un mondo soffocante di sogni infranti (un medico divenuto allibratore, un'attrice disoccupata e ficcanaso) con un esito emotivo per certi versi più

forte rispetto alla versione del 2011 di Terence Davies.

Quando Marlene Dietrich rifiutò il ruolo di Hester, fu scelta Vivien Leigh, che non girava un film dal 1951 ma era legata a Litvak da un'amicizia che risaliva alla fine degli anni Trenta. A detta di tutti, Leigh era troppo bella per interpretare una donna che doveva essere poco attraente, ma l'attrice si rivelò convincente e la sua stessa malattia mentale, sempre più problematica, entrò in risonanza con il suo personaggio. Kenneth More, che interpretava l'amante ed era l'unico attore proveniente dalla produzione londinese dell'opera teatrale, ebbe maggiore successo e vinse il premio per il miglior attore alla Mostra di Venezia.

Litvak mette in scena impulsi incontrollati senza farli apparire patetici. Non c'è cattiveria intenzionale nel modo in cui i personaggi si feriscono a vicenda, ma tutto va sempre nel peggiore dei modi. Quando la speranza muore, la polvere dei ricordi la oscura fino a renderla irriconoscibile. C'è una tristezza profonda nella consapevolezza che l'amore sta svanendo, scena dopo scena. Il trattamento di Litvak è magistrale.



Sul set di *The Deep Blue Sea*

*This rarest of all Anatole Litvak films is about Hester, a middle-aged woman whose suicide attempt at the beginning of the story sparks off two flashbacks, one from the point of view of the upper-class husband she has abandoned and the other from the view of the younger, capricious ex-RAF pilot for whom she has left her husband. Back to the present, the film revolves around her desperate attempt to win back her lover, only to realise she is yearning for something she can't have.*

*After a deal was struck between producer Alexander Korda and Fox, *The Deep Blue Sea* was adapted from a famous play of the same name by Terence Rattigan who also wrote the script under Litvak's supervision. More static than usual for a Litvak film, he overcomes the limitation of his first attempt at CinemaScope (a first for British cinema too) by being creative with the chamber drama, splitting the screen into equal parts using doors and other verti-*

*cal, for example. He conveys a stifling world of failed dreams (a doctor who has turned bookie, a jobless and meddling actress) with an emotional impact somehow stronger than Terence Davies' 2011 version.*

*When Marlene Dietrich turned down the role of Hester, Vivien Leigh, who hadn't appeared in a film since 1951 but had a long friendship with Litvak dating back to the late 1930s, was selected. Everyone said Leigh was too beautiful for the role of a woman who was intended to be unattractive, but she turned out to be convincing as her own increasingly problematic mental illness resonated through the character she portrayed. Kenneth More, as the lover and the only actor from the original London production of the play, proved more popular and won the best actor award at the Venice Film Festival.*

*Litvak shows unconstrained impulses without making them look pathetic. There's no malice of intent in the way characters hurt each other but things always fall in the wrong places. When hope wanes, the dust of memories obscures it beyond recognition. There's a profound sadness to the sense of love ebbing away, scene after scene. Litvak's treatment is artful.*

## **ANASTASIA**

USA, 1956 Regia: Anatole Litvak

■ Sog.: della pièce omonima (1952) di Marcelle Maurette nell'adattamento (1954) di Guy Bolton. Scen.: Arthur Laurents. F.: Jack Hildyard. M.: Bert Bates. Scgf.: Andrei Andrejew, Bill Andrews. Mus.: Alfred Newman. Int.: Ingrid Bergman (Anastasia/Anna Koreff/Anna Anderson), Yul Brynner (generale Bounine), Helen Hayes (imperatrice Maria Feodorovna), Akim Tamiroff (Chernov), Martita Hunt (baronessa Elena von Livenbaum), Felix Aylmer (ciambellano), Sacha Pitoeff (Petrovin), Ivan Desny (principe Paul von Haraldberg). Prod.: Buddy Adler per Twentieth Century-Fox Film Corp.

■ 35mm. D.: 105'. Bn. Versione inglese /  
In English ■ Da: The Walt Disney Studios  
per concessione di Park Circus

Tra i film più rappresentativi degli anni Cinquanta, questo impeccabile contributo di Litvak alla sua serie 'identificazione di una donna' è controllato nella sua grandiosità e ricco di richiami a tematiche care al regista.

Nel 1928 Bounine, un generale russo dell'Armata bianca in esilio, vuol far passare la nomade Anna per Anastasia, unica presunta superstite della famiglia dello zar. Con l'intenzione di reclamare la fortuna dei Romanov custodita nella Banca d'Inghilterra, Bounine istruisce Anna perché impersoni Anastasia ma ben presto sospetta di avere a che fare con la vera granduchessa.

Litvak lottò con la Fox per affidare il ruolo a Ingrid Bergman, che negli Stati Uniti era caduta in disgrazia dopo la scandalosa relazione con Roberto Rossellini. Ma ora che il matrimonio con Rossellini era entrato in crisi, l'interpretazione offerta da Bergman della tormentata esistenza di Anna acquisì credibilità e le valse un Oscar.

Girato prevalentemente negli inglesi Elstree Studios ma anche a Parigi, Nizza e Copenaghen per gli esterni, *Anastasia* è un film sulla conoscenza di sé e della storia, e sul loro intreccio. Nel suo approccio sorprendentemente moderno ricorda film più recenti come *Copia conforme* di Abbas Kiarostami, che mette ugualmente in scena intriganti giochi di false identità e scambi di ruolo. Il film è pervaso da una vertiginosa sensazione di ambiguità, in parte anche grazie all'impeccabile sceneggiatura di Arthur Laurents.

Colpisce una conversazione tra Bergman e Brynner dalle rispettive camere in una suite d'albergo che usa in modo squisito il CinemaScope: vediamo solo due porte ai lati opposti dell'inquadratura e il vasto spazio vuoto che le separa – il vuoto dell'identità di Anna ma anche di Bounine. Poi, magicamente, quel vuoto si colma di desiderio inespresso. Se il film mette in scena



Anastasia

una recita che i personaggi iniziano a prendere per vera, in un finale assolutamente brillante l'Imperatrice madre annuncia che lo spettacolo è finito. Ma nel frattempo Anna e Bounine hanno già lasciato l'inquadratura/palcoscenico. Siamo rimasti soli con il nostro, di vuoto, a chiederci chi siamo davvero.

*One of the quintessential films of the 1950s, Anatole Litvak's immaculate entry into his 'identification of woman' series is restrained in its grandness and rich in evoking the key themes of his cinema.*

*In 1928, Bounine, a white Russian army general in exile, plots to pass off an itinerant Anna as Anastasia, the alleged sole survivor of the Czar's family. With an eye on claiming the Romanov fortune deposited in the Bank of England, Bounine trains Anna to impersonate Anastasia but soon suspects he might be dealing with the genuine Grand Duchess.*

*Litvak fought with Fox to cast Ingrid Bergman who was ostracised in America after her scandalous affair with Roberto Rossellini. Now with her marriage to Rossellini on the rocks, Bergman's portrayal of Anna's tortured existence gained credibility, garnering her an Oscar.*

*Shot mostly in Elstree Studios in England but also in Paris, Nice and Copenhagen for exteriors, Anastasia is about knowledge of self and history, and how the two intertwine. In its dazzlingly modern approach, it resembles more recent films such as Abbas Kiarostami's Certified Copy, a film that also features a couple's intriguing games of identity and role-swapping. A breathtaking sense of ambiguity abounds throughout, partly thanks to the impeccable script by Arthur Laurents.*

*In an exquisite use of CinemaScope, there's a striking conversation scene between Bergman and Brynner from their respective rooms in a hotel suite during which we only see two doors on each corner of the frame and a vast, empty space standing between them – the void of Anna's identity but Bounine's also. Then, magically, it fills with unspoken desire. If the film enacts a performance that the characters start to take for real, then, at the utterly brilliant ending, the Dowager Empress announces that the show has ended. But as she does, Anna and Bounine have already left the frame/ stage. Now we are left with our own void – to wonder who we are.*



# PIETRO GERMI, TESTIMONE SCOMODO

*Pietro Germi: A Troublesome Witness*

Programma a cura di / Programme curated by **Emiliano Morreale**

Molti dei film di Pietro Germi sono stati successi internazionali e vengono considerati classici del cinema italiano. *Divorzio all'italiana* ebbe tre nomination all'Oscar e ottenne quello per la migliore sceneggiatura originale. A Cannes, dove fu in concorso sette volte, Germi vinse la Palma d'Oro con *Signore e signori* e il premio per il miglior attore (Saro Urzi) con *Sedotta e abbandonata*. *In nome della legge* fu uno dei pochi veri successi di pubblico del cinema neorealista. Eppure, il prestigio del regista ha conosciuto alti e bassi e antipatie di lunga durata. Forse anche per la sua collocazione ideologica (estraneo alla divisione tra cattolici e comunisti, simpatizzante per il minuscolo Partito Socialdemocratico Italiano), forse per i suoi modi burberi, e sicuramente per i suoi ultimi titoli, stanchi e pieni di malanimo per la società che cambiava.

I film di Germi hanno spesso innescato polemiche e discorsi pubblici, sono incappati nella censura (*Gioventù perduta*) o hanno addirittura causato dibattiti parlamentari (*In nome della legge*), sono stati ferocemente attaccati da destra e da sinistra e sono intervenuti sugli aspetti più arretrati della legislazione italiana (il delitto d'onore, il matrimonio riparatore). Eppure il cinema di Germi regge alla lunga distanza, nonostante non sia mai stato un regista per cinefili, soprattutto per la forza e la raffinatezza della regia. Germi è un autore 'all'americana' che consapevolmente sceglie il genere come mezzo di comunicazione con il pubblico.

Dai due primi film che sono veri noir neorealisti a due 'western italiani' come *In nome della legge* (primo film in cui si parla della mafia) e *Il brigante di Tacca del Lupo*, Germi arriverà ad alcuni degli esempi più felici della commedia all'italiana. Tra questi due fuochi della sua carriera, realizza fra l'altro il gangster movie *La città si difende* e il poliziesco d'indagine *Un maledetto imbroglio* (tratto da un romanzo come *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, apparentemente in traducibile sullo schermo) e un paio di melodrammi al maschile che interpreta lui stesso, *Il ferroviere* e *L'uomo di paglia*: due ritratti patetici di maschi d'altri tempi. E attraversando i generi riesce a incarnare una coerente visione della società e dell'uomo, a volte in modo grottesco, a volte disincantato, mai cinico.

Non stupisce che Germi, autore perfezionista, attentissimo non solo ai copioni e alla direzione d'attori (nella quale, attore lui stesso, eccelleva) ma anche allo stile registico, sia amatissimo dai colleghi registi, non solo italiani ma anche stranieri, da Martin Scorsese a Wes Anderson.

Emiliano Morreale

*Many of Pietro Germi's films have achieved international success and are considered classics of Italian cinema. Divorzio all'italiana was nominated for three Oscars, winning one for Best Original Screenplay. At Cannes, where he competed seven times, Germi won the Palme d'Or with Signore e signori (The Birds, the Bees and the Italians) and the Best Actor Award for Saro Urzi in Sedotta e abbandonata. In nome della legge was one of the few true public successes of neorealist cinema. Despite this, the director's standing has experienced ups and downs and long-lasting aversions, perhaps due to his ideological stance (sympathising with the small Italian Social Democratic Party, unaffiliated with the Catholic-Communist divide), his gruff demeanour and certainly his later works, which were tired and resentful of changing society.*

*Germi's films often sparked controversy and public discussion, ran afoul of censorship (Gioventù perduta) and even caused parliamentary debates (In nome della legge). They were fiercely criticised by the right and the left and tackled the most regressive aspects of Italian legislation (honour killings, shotgun weddings). Yet, Germi's cinema endures, not because he catered to cinephiles, but due to the strength and sophistication of his directing. Germi was an "American-style" filmmaker who consciously chose genres as a means of communicating with audiences.*

*From his first two films, true neorealist noirs, to two "Italian westerns" like In nome della legge (the first film to address the mafia) and Il brigante di Tacca del Lupo (The Bandit of Tacca del Lupo), Germi would go on to produce some of the finest examples of Italian comedy. Between these phases of his career, he made a gangster movie (La città si difende), a detective film (Un maledetto imbroglio, based on Quer pasticciaccio brutto de via Merulana, a novel seemingly impossible to translate to the screen) and a couple of male melodramas in which he starred: Il ferroviere and L'uomo di paglia (A Man of Straw), both poignant portraits of men from a bygone era. By working with different genres, Germi managed to present a coherent vision of society and humanity – sometimes absurd, sometimes disenchanted, but never cynical.*

*A perfectionist deeply attentive to scripts, directing actors (who excelled as an actor himself) and directorial style, it is no surprise that Germi is greatly admired by fellow directors, both Italian and international, from Martin Scorsese to Wes Anderson.*

Emiliano Morreale



## SCRITTORI E POETI ANGLOSASSONI A ROMA

Italia, 1947 Regia: Pietro Germi

■ Scen.: Anton Germano Rossi (commento). F.: Carlo Nebiolo. Prod.: Cinereportage Produzione Cortometraggi Roma ■ DCP. D.: 9'. Bn. Versione italiana / *In Italian* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

Sconosciuto alle filmografie e agli studi correnti, questo cortometraggio è, allo stato attuale delle conoscenze, l'unica opera 'non-fiction' realizzata dal regista genovese [...].

*Scrittori e poeti anglosassoni a Roma* è inoltre una delle prime opere realizzate da Germi, che, diplomato in recitazione al Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1938, si mette in luce nel 1939 come sceneggiatore e aiuto regista di Alessandro Blasetti in *Retroscena*, poi esordisce come regista nel 1945 con *Il testimone* e l'anno successivo interpreta un piccolo ruolo (quello di un profugo) in *Montecassino*, di Arturo Gemmiti [...].

Il documentario in questione vuole essere un omaggio agli alleati, inglesi e americani, liberatori dell'Urbe. Forse ebbe un qualche ruolo la partecipazione di Germi al film su Montecassino, avvenuta all'incirca negli stessi mesi, o forse fu la gratitudine nei confronti degli alleati a offrire lo spunto per celebrare il legame storico e culturale che, fin dal Settecento, aveva unito intellettuali inglesi e americani alla Città Eterna. Oppure, più concretamente, è probabile che il documentario sia stato commissionato dagli alleati a un gruppo di giovani cineasti in perenne ricerca di lavoro. Una conferma di ciò potrebbe venire nel fatto che nel giugno 1947 fu autorizzata dalla censura anche una versione in inglese, più lunga dell'originale di cento metri circa (v.c. n. 2543 del 27/06/1947), con titolo *English and American Artists in Rome*.

Maria Assunta Pimpinelli

*Not mentioned in present filmographies and studies, this short film is, based*

*on current knowledge, the only "non-fiction" work by the Genoese director...*

Scrittori e poeti anglosassoni a Roma *is also one of Pietro Germi's earliest works. After graduating in acting from the Centro Sperimentale di Cinematografia in 1938, Germi gained prominence in 1939 as a screenwriter and assistant director for Alessandro Blasetti in Retroscena. He made his directorial debut in 1945 with Il testimone (The Testimony), and the following year he played a small role (as a refugee) in Arturo Gemmiti's Montecassino...*

*This documentary aims to pay tribute to the Allied forces, both English and American, who liberated Rome. Germi's participation in Montecassino, which occurred around the same time, may have influenced this project. Alternatively, it could be seen as an expression of gratitude towards the Allies, celebrating the historical and cultural bond that had united English and American intellectuals with the Eternal City since the 18th century. More practically, it is likely that the Allies commissioned the documentary from a group of young filmmakers seeking work. Supporting this theory is the fact that in June 1947, an English version of the film, about 100 metres longer than the original, was authorised by censors (censor certificate no. 2543 dated 06/27/1947), titled English and American Artists in Rome.*

Maria Assunta Pimpinelli

## GIOVENTÙ PERDUTA

Italia, 1948 Regia: Pietro Germi

■ T. int.: *Lost Youth*. Sog.: Pietro Germi. Scen.: Mario Monicelli, Antonio Pietrangeli, Enzo Provenzale, Leopoldo Trieste, Bruno Valeri, Pietro Germi, Enrico Ribulsi. F.: Carlo Montuori. M.: Renato May. Scgf.: Gianni Mazzocca. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Carla Del Poggio (Luisa), Massimo Girotti (Marcello), Jacques Sernas (Stefano), Franca Maresa (Maria), Diana Borghese (Stella), Nando Bruno (commissario), Leo Garavaglia (professor

Pietro Manfredi), Dino Maronetto (Berto). Prod.: Carlo Ponti per Lux Film ■ DCP. D.: 80'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Cristaldifilm ■ Restaurato nel 2021 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Cristaldifilm presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire dai negativi immagine e suono originali messi a disposizione da CSC - Cineteca Nazionale. Un duplicato positivo di prima generazione, anch'esso depositato presso CSC - Cineteca Nazionale, è stato necessario per sostituire le parti decadute e un rullo mancante. Con il sostegno di Ministero della cultura / *Restored in 2021 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cristaldifilm at L'Immagine Ritrovata laboratory, from the original image and sound negatives provided by CSC - Cineteca Nazionale. Decayed parts and a missing reel have been replaced using a first generation dupe positive preserved by CSC - Cineteca Nazionale. Funding provided by Ministero della cultura*

Il 'caso' *Gioventù perduta* [è] scatenato da una lettera [firmata da 36 fra registi, sceneggiatori e intellettuali dello spettacolo] e destinato a rimanere unico, nella carriera del regista genovese, per il massiccio sostegno trasversale ottenuto anche - soprattutto - a sinistra, nel corso di una vera e propria campagna stampa contro la censura. Portato a termine nell'autunno del 1947, il secondo lungometraggio di Germi ne è il protagonista indiscusso e forse ottiene il nulla osta, nel gennaio del 1948, anche grazie a questa imponente mobilitazione. [...]

Fra gli argomenti adoperati sia nella lettera di protesta dei registi e intellettuali dello spettacolo, sia dalla stampa che interviene in difesa di *Gioventù perduta*, colpisce anzitutto l'equazione tra antifascismo e (neo)realismo, l'annessione indiscussa di ogni buon film al cinema (neo)realista e la convinzione che la censura voglia colpire proprio quel cinema, di cui Andreotti incarna



Gioventù perduta

il nemico per eccellenza. [...] A disturbare fu invece soprattutto l'equazione tra delinquenza e borghesia [...]. *Gioventù perduta* sembra voler illustrare lo sviluppo di una delinquenza giovanile di estrazione colta e borghese. Qui il giovane 'perduto' non è spinto dal bisogno, bensì dal desiderio di denaro; non fugge la fame, bensì vuole sottrarsi alla mortificazione del razionamento postbellico [...]. Non a caso il film verrà considerato il capostipite di uno specifico filone transnazionale, che con *I vinti* (1953) di Michelangelo Antonioni e *Gioventù bruciata* (1955) di Nicholas Ray segnerà gli anni Cinquanta.

A quel tempo [Germi] è un cinefilo vorace che guarda soprattutto al cinema hollywoodiano, da poco tornato nelle sale italiane; un cinema di cui la

critica del tempo nota subito l'influenza, commentando le affinità con il genere poliziesco (ovvero noir) e le somiglianze tra Jacques Sernas e Alan Ladd [...]. Ma respira ugualmente la "fresca aria della realtà", quella del suo tempo, qui restituita attraverso la cronaca a cui si ispira il soggetto; e questo basta alla stessa critica per inserirlo nella corrente (neo)realista. Perché è vero che *Gioventù perduta* racconta "una storia tipica del dopoguerra", intrecciata fra l'altro a una riflessione sulle colpe dei padri, se non del fascismo. Elena Dagrada, *Un inizio contro. Censura e scrittura in "Gioventù perduta"*, in *Il cinema di Pietro Germi*, a cura di Luca Malavasi ed Emiliano Morreale, Edizioni di Bianco e Nero/Edizioni Sabinæ, Roma 2016

*The famous Gioventù perduta case [was] triggered by a letter [signed by 36 directors, screenwriters and intellectuals from the entertainment industry] and would be a unique moment in [Pietro Germi]'s career due to the massive cross-sectional support received, especially from the left, during a veritable press campaign against censorship. Completed in the autumn of 1947, Germi's second feature film was the undisputed protagonist of it, and perhaps it was approved in January 1948 thanks to this impressive mobilisation...*

*In both the protest letter from directors and intellectuals and in the press defending Gioventù perduta, a few key arguments stand out. First, there is an equation between anti-fascism and (neo)realism. Additionally, there is an as-*

*sumption that every good film belongs to the (neo)realist genre. Finally, there is a belief that censorship specifically targets (neo)realist cinema, with Andreotti seen as its ultimate adversary... What disturbed most, however, was the equation between delinquency and the bourgeoisie... Gioventù perduta aimed to depict a cultured and bourgeois version of juvenile delinquency. Here, the "lost" youth is not driven by the need for money but by the desire for it; he does not flee hunger, but wants to escape the humiliation of postwar rationing... It is no coincidence that the film would be considered the precursor of a specific transnational trend that would mark the 1950s with The Vanquished (1953) by Michelangelo Antonioni and Rebel Without a Cause (1955) by Nicholas Ray.*

*At that time [Germi] was a voracious cinephile who drew inspiration from Hollywood cinema, which had recently returned to Italian screens; a cinema that contemporary critics immediately noted the influence of, commenting on the affinities with the crime genre (or noir) and the similarities between Jacques Sernas and Alan Ladd [...]. But he also breathed the "fresh air of reality" of his time, demonstrated here via the news story that inspired the storyline; and this was enough for the same critics to place it in the (neo) realist movement. Indeed, it is true that Gioventù perduta tells "a typical postwar story" intertwined with a reflection on the sins of the fathers and of fascism.*

*Elena Dagrada, Un inizio contro. Censura e scrittura in "Gioventù perduta", in Il cinema di Pietro Germi, edited by Luca Malavasi and Emiliano Morreale, Edizioni di Bianco e Nero/Edizioni Sabina, Rome 2016*

## IN NOME DELLA LEGGE

Italia, 1949 Regia: Pietro Germi

■ T. int.: *In the Name of the Law*. Sog.: dal romanzo *Piccola pretura* (1948) di Giuseppe Guido Lo Schiavo. Scen.: Mario Monicelli, Federico Fellini, Tullio Pinelli,

Giuseppe Mangione, Pietro Germi. F.: Leonida Barboni. M.: Rolando Benedetti. Scgf.: Gino Morici. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Massimo Girotti (Guido Schiavi), Jone Salinas (baronessa Teresa Lo Vasto), Charles Vanel (Turi Passalacqua), Camillo Mastrocinque (barone Lo Vasto), Saro Urzi (maresciallo Grifò), Turi Pandolfini (don Fifi), Peppino Spadaro (avvocato Faraglia), Ignazio Balsamo (Ciccio Messana). Prod.: Luigi Rovere per Lux Film ■ DCP. D.: 100'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Cristaldifilm ■ Restaurato nel 2020 da CSC - Cineteca Nazionale presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata, a partire da un controtipo positivo stampato dal negativo originale, oggi perduto, e da un positivo colonna sonora, messi a disposizione da Cristaldifilm / *Restored in 2020 by CSC - Cineteca Nazionale at L'Immagine Ritrovata laboratory, from a dupe positive struck from the original negative, unfortunately lost, and from a soundtrack positive preserved by Cristaldifilm*

Pietro Germi aveva scritto il film senza aver mai visto la Sicilia, basandosi sul romanzo di un ex pretore ambientato nei primi anni Venti, e solo dopo incontrò fisicamente il set. Ne ebbe, in apparenza, un'entusiasmante conferma, anzi quasi una moltiplicazione iperbolica del pregiudizio. La Sicilia è esattamente così come uno se la immagina; anzi, è ancor più così. [...] Nei film precedenti (*Il testimone, Gioventù perduta*) il modello per illustrare fenomeni di cronaca nera del dopoguerra era quello del giallo urbano, quello che oggi chiameremmo film noir. Qui il modello cambia. Se la mafia è fenomeno del latifondo, allora è chiaro che un film all'americana sulla mafia non potrà che avere come modello il western. Germi, nella sua creazione di un neorealismo popolare, pienamente in accordo con la politica della casa di produzione Lux, si trova in sintonia con un western 'maggior-

ne' pronto a sfumare i contrasti morali netti: il modello principale sembrerebbe il John Ford maturo di *Sfida infernale*, uscito in Italia l'anno prima. Il riferimento al western è evidente fin dalle prime scene, fin dalla colonna sonora di Carlo Rustichelli che alterna una marcia western e una melodia dagli echi diciamo operistico-folcloristici, stile *Cavalleria rusticana* di Pietro Mascagni. Nelle stesse scene, non meno evidente è il modello neorealista nell'uso della voice over, che è una specie di segno di riconoscimento, e che all'inizio espone le premesse socio-ambientali del racconto [...].

Come all'inizio di un western, il protagonista Guido Schiavi, interpretato da Massimo Girotti, scende dal treno da solo, in campo lungo. È di Palermo, ma tutti lo scambiano per straniero [...]. È il nuovo pretore, vestito in abiti cittadini, da noir potremmo dire. È, soprattutto, un cittadino che arriva in un villaggio. Dopo esser stato messo sull'avviso dal vecchio pretore, prenderà una corriera-diligenza per raggiungere il paese. [...]

La mafia gestisce l'ordine con modi spicci, e il conflitto principale sarà tra il pretore (la legge dello Stato) e il capomafia (la legge del fucile). Un conflitto classico, come anche quello dell'omertà, contro la quale si scontrano le indagini, e che diventerà anch'esso fondamentale nel cinema di mafia. Emiliano Morreale, *La mafia immaginaria. Settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, Donzelli, Roma 2020

*Pietro Germi wrote the film without ever having been to Sicily, taking his inspiration from a novel by a former magistrate set in the early 1920s. Only afterwards did he physically encounter the location. He seemingly received an exciting confirmation of his own preconception, almost to the point of being an exponential reinforcement of it. Sicily is exactly as one imagines it; indeed, it is even more so... In previous films (The Testimony, Gioventù perduta) the*



In nome della legge

model for illustrating postwar crime phenomena was the urban detective story, what today we would call film noir. Here the model changes. If the mafia is a phenomenon of the large landed estates, then it is obvious that an American-style film about the mafia can only have the western as its model. In creating a popular neorealism, in total accordance with the policy of the Lux production company, Germi aligns himself with a more "mature" western genre that is ready to blur clear moral distinctions: that model would appear to be the late works of John Ford, with *My Darling Clementine* released in Italy the year before. The influence of the western genre is evident

from the very first scenes and from Carlo Rustichelli's soundtrack that alternates a western march with an operatic-folkloric melody in the vein of Pietro Mascagni's *Cavalleria rusticana*. Equally evident in the same scenes is the neorealist influence with the use of voice-over narration, a kind of hallmark, which in the beginning explains the social context and setting of the story...

Just like in the beginning of a western, the main character Guido Schiavi, played by Massimo Girotti, gets off the train alone, in a long shot. He is from Palermo, but everyone mistakes him for a foreigner... He is the new magistrate, dressed in city clothes – noir clothes we

might say. Most of all, he is a city man who arrives in a village. After being warned by the old magistrate, he gets on a stagecoach to reach the town...

The mafia governs in a reckless manner, leading to the main conflict between the magistrate (the law of the state) and the mafia boss (the law of the gun). A classic conflict, like the conflict of the code of silence, which thwarts the investigations and would also become a cornerstone of mafia cinema.

Emiliano Morreale, *La mafia immaginaria. Settant'anni di Cosa nostra al cinema (1949-2019)*, Donzelli, Rome 2020

## IL CAMMINO DELLA SPERANZA

Italia, 1950 Regia: Pietro Germi

■ T. int.: *The Path of Hope*. Sog.: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Pietro Germi, liberamente ispirato al romanzo *Cuori negli abissi* (1949) di Nino Di Maria. Scen.: Federico Fellini, Tullio Pinelli. F.: Leonida Barboni. M.: Rolando Benedetti. Scen.: Luigi Ricci. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Raf Vallone (Saro Cammarata), Elena Varzi (Barbara Spadaro), Saro Urzi (Ciccio Ingaggiatore), Francesco Navarra (Vanni), Liliana Lattanzi (Rosa), Mirella Ciotti (Lorenza), Saro Arcidiacono (Carmelo), Angelo Grasso (Antonio). Prod.: Luigi Rovere per Lux Film ■ DCP. D.: 105'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Cristaldifilm ■ Restaurato da CSC - Cineteca Nazionale a partire dal negativo originale messo a disposizione da Cristaldifilm, integrato da un controtipo positivo e da un positivo sonoro ottico conservati presso Cineteca Nazionale / *Restored by CSC - Cineteca Nazionale from the original negative provided by Cristaldifilm, a dupe positive and an optical soundtrack positive preserved by Cineteca Nazionale*

È spesso riduttivo agganciare un film a una tematica. Se quindi affermiamo che alla base di *Il cammino della speranza* si può individuare il tema, ancora molto attuale, dell'immigrazione clandestina, dobbiamo immediatamente precisare che il film è molto di più. Ad esempio, è il ritratto impietoso di un paese lacerato e devastato, o il racconto di una solidarietà civile di secolare tradizione che si sta sfaldando sotto i colpi del progresso e dell'urbanizzazione. Ma è anche un romanzo popolare d'amore, abbracciato a un itinerario di redenzione, alle prese con un cinico disegno truffaldino e con qualche scatto pericoloso di coltelli a serramanico. Germi, come usualmente sa fare, tiene in una condizione di fermo equilibrio il ritratto sociale più duro e un campionario consolidato di



Il cammino della speranza

effetti drammatico-sentimentali (una maestria da dosatore che gli va riconosciuta anche nei suoi più celebri film successivi, quali *Divorzio all'italiana* o *Sedotta e abbandonata*, dove però al dramma sostituirà la sferza della commedia). *Il cammino della speranza* inizia con la chiusura di una miniera siciliana e la vana lotta dei lavoratori per scongiurare la disoccupazione. Per sfuggire al nulla, un nutrito gruppo di compaesani affida gli ultimi risparmi a un profittatore di miserie, che promette di portare tutti in Francia, dove si racconta ci sia una sorta di Eldorado. Dall'arsura impietosa del Meridione, attraversiamo l'Italia fino alle distese altrettanto impietose delle Alpi. E dopo? Non sappiamo, l'unica certezza è la speranza.

Andrea Meneghelli

Non era una storia molto avventurosa. Si attaccava di più a un aspetto sociale, dalla disoccupazione all'emigrazione clandestina. Forse un senso non avventuroso, ma semmai epico

del viaggio e dell'impresa collettiva, con tutti i valori umani che l'accompagnano e che ne formano il tessuto. Non c'era un quadro vasto della società siciliana, non c'erano né mafia né baroni. C'erano i minatori; e poi c'era il latitante, che è quasi immancabile in Sicilia. Era un film corale, di uomini, ciascuno dei quali visto da vicino, ciascuno con la propria storia, convogliati in un viaggio attraverso l'Italia che li respinge, entro la quale non riescono a vivere, e con un'affermazione, con un augurio finale di fratellanza.

Pietro Germi, in *L'avventurosa storia del cinema italiano*. Da *Ladri di biciclette a La grande guerra*, a cura di Franca Faldini e Goffredo Fofi, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2011

*It is often reductive to link a film to a single theme. While Il cammino della speranza addresses the still-relevant issue of illegal immigration, the film encompasses so much more. It offers a merciless portrait of a country torn apart*

and devastated, and it tells the story of a centuries-old tradition of social solidarity crumbling under the pressures of progress and urbanisation. It is also a popular love story that incorporates a journey of redemption, fraught with a cynical, fraudulent plan and dangerous encounters with switchblades. Pietro Germi, as he masterfully does, balances the harshest social commentary with a range of dramatic and sentimental effects (a mastery of balance evident also in his later, more famous films such as *Divorzio all'italiana* and *Sedotta e abbandonata*, where drama is replaced by biting comedy). Il cammino della speranza begins with the closure of a Sicilian mine and the workers' futile struggle to avoid unemployment. Desperate to escape their bleak situation, a large group of villagers entrust their last savings to a profiteer who promises to take them to France, rumoured to be a sort of El Dorado. From the relentless heat of the South, the journey traverses Italy to the equally unforgiving expanses of the Alps. And beyond that? We don't know; the only certainty is hope.

Andrea Meneghelli

It wasn't a very adventurous story. Instead, it focused more on social issues, from unemployment to illegal emigration. While lacking traditional adventure, it offered an epic sense of journey and collective endeavour, enriched with the human values that form its core. The film didn't present a broad picture of Sicilian society. There was no mafia or barons. Instead, it centred on miners and a fugitive, an almost inevitable character when it comes to Sicily. It was a choral film, portraying men up close, each with their own story, embarking on a journey through an Italy that rejects them, where they struggle to live. Ultimately, the film conveyed a message of brotherhood and hope.

Pietro Germi, in *L'avventurosa storia del cinema italiano. Da Ladri di biciclette a La grande guerra*, edited by Franca Faldini and Goffredo Fofi, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2011

## LA CITTÀ SI DIFENDE

Italia, 1951 Regia: Pietro Germi

■ T. int.: *Four Ways Out*. Sog.: Federico Fellini, Tullio Pinelli, Luigi Comencini. Scen.: Federico Fellini, Tullio Pinelli, con la collaborazione di Pietro Germi, Giuseppe Mangione. F.: Carlo Montuori. M.: Rolando Benedetti. Scgf.: Carlo Egidi. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Gina Lollobrigida (Daniela), Renato Baldini (Paolo Leandri), Cosetta Greco (Lina Girosi), Fausto Tozzi (Luigi Girosi), Paul Müller (Guido Marchi), Patrizia Manca (Sandrina Girosi), Enzo Maggio (Alberto Tosi), Emma Baron (madre di Alberto), Tamara Lees (donna del ritratto). Prod.: Cines ■ 35mm. D.: 84'. Bn. Versione italiana / *In Italian* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Viggo Film

Presentato alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1951, ottenne il premio – un po' inventato ad hoc – come miglior film italiano della competizione. Questo non bastò alla critica d'epoca, che quasi all'unanimità stroncò il film, il quale da allora non ha avuto fortuna negli studi sul nostro autore. [...]

Una delle ragioni per cui il film è rimasto nell'ombra è forse dovuta al fatto che i quattro interpreti maschili erano, e restano, semiconosciuti al grande pubblico. Renato Baldini è Paolo Leandri, ex calciatore di successo azzoppato per un incidente; Fausto Tozzi è Luigi Girosi, un disoccupato che vive in un palazzone di periferia; Paul Muller è Guido Marchi, un pittore senza gloria; Enzo Maggio jr. è Alberto Tosi, un ragazzo di buona famiglia ma di cattive compagnie. Nessuno di loro ha lo statuto di eroe; al contrario, tutti loro sono 'uomini di paglia', destinati sin dall'inizio a fallire nel loro tentativo di arricchirsi facilmente rubando il bottino dello stadio (le anticipazioni nell'opera di Germi di questi uomini deboli si trovano nel *Testimone* e in *Gioventù perduta*). Siamo ben lontani dalle figure eroiche che Germi aveva sin qui scolpito (*In nome della legge*

e *Il cammino della speranza*, e dopo *Il brigante di Tacca del Lupo*). [...]

Al contrario degli uomini, le donne hanno ben altra forza e anche maggiore statuto divistico: Gina Lollobrigida è Daniela, la ex amante di Paolo, da cui lui si rifugia sperando di riprendere la relazione ora che si è arricchito, ma lei lo tradisce e lo fa arrestare; Cosetta Greco è Lina, la moglie di Luigi, che di fronte all'inerzia del marito prende le redini della situazione e lo spinge ad abbandonare la città assieme alla figlioletta Sandrina [...]; Tamara Lees è la donna dell'alta società che Guido vuole ritrarre, incantato dalla sua bellezza; Emma Baron è la madre di Alberto, colei che convince il figlio a rientrare in casa quando, nel finale, è sospeso sul cornicione del palazzo pronto a suicidarsi.

Mi sembra evidente che la scelta di attori e attrici sia coerente con il proposito di Germi di contrapporre la debolezza degli uni alla forza delle altre. Non solo. Il film è cosparso di presenze minori di intensa caratterizzazione, volti che compaiono per pochi minuti e che si stampano nella memoria (come quelli, per fare un solo esempio, dei contrabbandieri che incastrano Guido e poi lo strozzano): quasi a voler indebolire ancora di più la presenza opaca dei quattro protagonisti.

Adriano Aprà, *Un film sottovalutato: "La città si difende"*, in *Il cinema di Pietro Germi*, a cura di Luca Malavasi ed Emiliano Morreale, Edizioni di Bianco e Nero/Edizioni Sabinæ, Roma 2016

*Presented at the Venice International Film Festival in 1951, it received the award as the Best Italian Film – a somewhat invented, ad hoc prize. This was insignificant for critics of the time, who almost unanimously panned the film. Since then it has garnered little attention in the studies about [Pietro Germi]...*

*One of the reasons the film remained obscure is perhaps due to the fact that the four male actors were, and still are, almost unknown to the general public.*



La città si difende

*Renato Baldini plays Paolo Leandri, a successful former footballer crippled by an accident. Fausto Tozzi portrays Luigi Giosi, an unemployed man who lives in a tenement on the outskirts. Paul Muller is Guido Marchi, an unsuccessful painter. Enzo Maggio Jr. plays Alberto Tosi, a kid from a good family but who keeps bad company. None of them have the status of heroes; on the contrary, all of them are “straw men”, destined from the beginning to fail in their attempt to get rich easily by stealing the stadium’s proceeds (anticipations of these weak men in Germi’s work can be seen in *The Testimony* and *Gioventù perduta*). We are far from the heroic figures that Germi had sculpted up until then (In nome della legge and *Il cammino**

della speranza), and after (*The Bandit of Tacca del Lupo*).

*Unlike the men, the actresses possess greater strength and star power. Gina Lollobrigida plays Daniela, Paolo’s ex-lover. He seeks refuge with her, hoping to rekindle their relationship now that he has become wealthy, but she betrays him and has him arrested. Cosetta Greco portrays Lina, Luigi’s wife, who, frustrated by her husband’s inaction, takes charge and urges him to leave the city with their young daughter Sandrina... Tamara Lees is the high-society woman whom Guido wants to paint, captivated by her beauty. Emma Baron plays Alberto’s mother, who persuades him to come back into the house when, at the film’s climax, he stands on the building’s ledge, ready to commit suicide.*

*It seems clear to me that the choice of actors and actresses is consistent with Germi’s intention of contrasting the weakness of the former with the strength of the latter. And that’s not all. The film is sprinkled with minor characters of intense characterisation – faces that appear for only a few minutes but leave a lasting impression (for instance, the smugglers who frame Guido and then strangle him). These vivid minor roles almost seem designed to further diminish the lacklustre presence of the four protagonists.*

*Adriano Aprà, Un film sottovalutato: “La città si difende”, in *Il cinema di Pietro Germi*, edited by Luca Malavasi and Emiliano Morreale, Edizioni di Bianco e Nero/Edizioni Sabinae, Rome 2016*



Amori di mezzo secolo

## GUERRA 1915-18 Episodio di *Amori di mezzo secolo*

Italia, 1954 Regia: Pietro Germi

■ Sog.: Carlo Infascelli. Scen.: Vinicio Marinucci, Oreste Biancoli, Carlo Infascelli, Alessandro Continenza, Roberto Rossellini, Giuseppe Mangione. F.: Tonino Delli Colli. M.: Rolando Benedetti, Dolores Tamburini. Scgf.: Mario Chiari. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Maria Pia Casilio (Carmela), Albino Cocco (Antonio), Lauro Gazzolo (il maestro), Gustavo Serena, Amedeo Trilli. Prod.: Carlo Infascelli per Excelsa Film, Roma Film ■ DCP. D.: 21'. Col. Versione italiana / *In Italian* ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale per concessione di Minerva ■ 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*

Primo film di Germi a colori, [...] riuniva diversi registi (che realizzeranno ciascuno un episodio: Glauco Pellegrini, Antonio Pietrangeli, Mario Chiari – che era anche scenografo del film – e Roberto Rossellini) e costituisce l'unico caso di sua partecipazione a un film collettivo. [...] L'episodio diretto da Germi sembrerebbe mutuare il set da una tipica ambientazione da neorealismo minore (tipo *Pane, amore e fantasia*), di cui sono protagonisti due giovani innamorati, contadini e privi di cultu-

ra, sullo sfondo di un piccolo centro abruzzese durante gli ultimi anni della Prima guerra mondiale. [...] Il momento più bello dell'intero episodio è probabilmente l'apparizione dello Zeppelin che solca il cielo notturno di fronte a una comunità che lo scruta affascinata e terrorizzata come se fosse un mostro biblico, in un'accesione fantastica che ricorda certe incursioni immaginifiche di stampo felliniano. [...] Forse il motivo di maggiore interesse di questo episodio [...] è il confronto diretto con Rossellini. [In Rossellini] la vita è uno spettacolo minuto e informe tanto più appassionante quanto più è sbriciolato nella realtà da una casualità cieca e devastante, per [Germi] essa è innanzitutto il conflit-





Il ferroviere

to tra un'aspirazione legittima, spesso commovente, e la sua negazione nella realtà delle cose, tra il sentimento ossessivo della sua dignità e il suo irreversibile annientamento nel mondo. Mario Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Baldini&Castoldi, Milano 1997

*[Pietro] Germi's first colour film... brought together several directors, each contributing an episode: Glaucio Pellegrini, Antonio Pietrangeli, Mario Chiari – who was also the film's set designer – and Roberto Rossellini. This film represents the only instance of Germi's participation in a collective project. The episode directed by Germi appears to borrow its setting from minor neorealism works (such as Bread, Love and Dreams), featuring two young lovers, uneducated peasants, against the back-*

*drop of a small town in Abruzzo during the final years of World War I... The most striking moment of Germi's episode is probably the appearance of a Zeppelin sailing through the night sky, captivating and terrifying the community as if it were a biblical monster. This scene, with its fantastical lighting, evokes the imagery typical of Fellini... Perhaps the most interesting aspect of this episode is the direct comparison with Rossellini. [For Rossellini] life is a delicate, shapeless spectacle, becoming more exciting the more it is broken down by blind, devastating randomness. For [Germi] life is primarily a conflict between a legitimate, often moving aspiration and its denial by reality, between an obsessive sense of its dignity and its irreversible annihilation by the world.*

Mario Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Baldini&Castoldi, Milan 1997

## 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 Marcocci), Sylva Koscina (Giulia Marcocci), Saro Urzi (Gigi Liverani), Carlo Giuffrè (Renato Borghi), Renato Speciali (Marcello Marcocci), Edoardo Nevola (Sandrino Marcocci), Antonio Acqua (commissario). Prod.: Carlo Ponti per E.N.I.C., Ponti-De Laurentiis ■ DCP. D.: 116'. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Surf Film ■ Restaurato in 4K nel 2023 da Cineteca di Bologna in collaborazione con Surf

Film presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire dai negativi immagine e suono 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 from the original camera and sound negatives. 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. [...]

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. Dizionario critico dei film*, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, Roma 2004

*[Pietro] 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.*

*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. Dizionario critico dei film*, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, Rome 2004*

## PROVINI DI IL FERROVIERE

■ DCP. D.: 9'. Bn. Versione italiana / In Italian ■ Da: CSC - Cineteca Nazionale

La voce è un punto critico, un nodo parzialmente irrisolto dell'attorialità di Germi. Se non aveva esitato a impiegarla nel discusso finale di *Il cammino della speranza*, nel corso della sua carriera è stato più volte doppiato. Lo è in *Fuga in Francia* e, soprattutto, lo è nel *Ferroviere*: per sua scelta, Andrea Marcocci ha la voce di Cary Grant e di James Stewart, ovvero quella di Gual-

tiero De Angelis. [...] Germi, dopo *Il ferroviere*, decide finalmente di usarla negli altri suoi film: “Parlerò con la mia voce, che forse non è molto bella, e reciterò con il mio accento, che forse non è del tutto accademico. Ma l’una e l’altro mi paiono veri”. [...] Il provino [del *Ferroviero*], nella sua immediatezza non manipolata, nei tempi lunghi non frammentati dal montaggio, è una ‘testimonianza’ molto interessante sull’attore nonché sulla qualità e sulla tenuta della sua voce. Se pur aspra, con una cadenza dialettale, talvolta incerta, è in chiaro possesso di una tecnica, ravvisabile nella scansione delle pause, nella scelta dei toni, nelle varie coloriture. Una voce scevra dai manierismi della dizione, lontana dall’affettazione di molte voci dell’epoca (ma anche dalle inflessioni dialettali più diffuse e codificate) e che, proprio in quanto tale, è precisamente consonante alle caratteristiche stratificate e non convenzionali della sua presenza d’attore. E dunque, quello che a lui stesso pareva un nodo irrisolto, un punto debole, nella ‘nudità’ di questi provini si rivela come un tassello fondamentale della sua recitazione.

Mariapaola Pierini, *Il regista che (ri) diventa attore*, in *Il cinema di Pietro Germi*, a cura di Luca Malavasi ed Emiliano Morreale, Edizioni di Bianco e Nero/Edizioni Sabinae, Roma 2016

*The voice was a critical point, a partially unresolved issue in [Pietro] Germi’s acting skills. Although he did not hesitate to use it in the controversial finale of Il cammino della speranza, during the course of his career it was dubbed over many times. As was the case in Fuga in Francia and, in particular, in Il ferroviere: at his choosing, Andrea Marcocci had the voice of Cary Grant and James Stewart, that is, the voice of Gualtiero De Angelis.... After Il ferroviere, Germi finally decided to use his voice in other films: “I will speak with my voice, which perhaps is not very beautiful, and I will act with my accent,*

*which perhaps is not entirely academic. But both seem real to me.”... The screen test [of Il ferroviere], in its pure immediacy and unedited long duration, is a very interesting “testimony” of the actor as well as of the quality and stability of his voice. Although harsh, with a dialectal cadence, sometimes unsure, he clearly possesses a technique, which can be heard in the pacing of the pauses, in the choice of tone, in the various colourings. A voice free from the mannerisms of diction, far from the affectation of many voices of the time (but also from the most widespread and codified dialect inflections), which, for this reason, is perfectly harmonious with the stratified and unconventional qualities of his presence as an actor. And therefore, what initially seemed to him an unresolved issue or weak point is revealed in these screen tests to be a fundamental aspect of his acting.*

Mariapaola Pierini, *Il regista che (ri) diventa attore*, in *Il cinema di Pietro Germi*, edited by Luca Malavasi and Emiliano Morreale, Edizioni di Bianco e Nero/Edizioni Sabinae, Rome 2016

## DIVORZIO ALL’ITALIANA

Italia, 1961 Regia: Pietro Germi

■ T. it.: *Divorce Italian Style*. Sog., Scen.: Ennio De Concini, Alfredo Giannetti, Pietro Germi. F.: Leonida Barboni, Carlo Di Palma. M.: Roberto Cinquini. Scgf.: Carlo Egidi. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Marcello Mastroianni (barone Ferdinando Cefalù detto Fefè), Daniela Rocca (Rosalia), Stefania Sandrelli (Angela), Leopoldo Trieste (Carmelo Patanè), Odoardo Spadaro (don Gaetano Cefalù), Angela Cardile (Agnese Cefalù), Margherita Girelli (Sisina), Bianca Castagnetta (donna Matilde Cefalù), Lando Buzzanca (Rosario Mulè), Pietro Tordi (avvocato De Marzi). Prod.: Franco Cristaldi per Lux, Vides, Galatea ■ DCP. D.: 105’. Bn. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Cristaldifilm ■ Restaurato in 4K nel 2018 da Cineteca

di Bologna e Cristaldifilm presso il laboratorio L’Immagine Ritrovata a partire dal negativo scena e dal negativo suono originali / Restored in 4K in 2018 by Cineteca di Bologna and Cristaldifilm at L’Immagine Ritrovata laboratory from the original camera and sound negatives

*Divorzio all’italiana* [...] è indubbiamente il suo film migliore, il più felice; in cui la materia passionale è deliziosamente rovesciata sotto i segni dell’eros comico brancatiano; in cui la Sicilia si fa teatro di una commedia della società italiana.

Leonardo Sciascia, *La Sicilia e il cinema* (1961), in *La corda pazza*, Einaudi, Torino 1970

Il famigerato ‘delitto d’onore’ è la norma giuridica che spinge il protagonista del film, il barone Cefalù, all’ideazione del piano di morte e liberazione coniugale. Si calcola che nel periodo in cui il film veniva realizzato, i delitti d’onore che usufruivano di una pena da tre a sette anni (contro quella dai venti anni all’ergastolo per omicidio comune) fossero più di mille all’anno. [...] A più di dodici anni dal suo primo film siciliano [*In nome della legge*] il mito della legge si rovescia nella messa in scena grottesca dell’impunità che essa produce perversamente, la credenza nella giustizia come forma universale in grado di redimere una società arcaica è sostituita dalla malizia immortale con la quale una società intera continua a perpetrare le barbarie dei propri costumi. [...] La vera cesura nei confronti di tutto il cinema precedente di Germi sta nel rapporto tra la voce narrante e la scrittura cinematografica, tra l’adozione del punto di vista di un personaggio e la sua trascrizione in uno sguardo. [...] Tutto sembra filtrato dalla mente e dal corpo di Fefè, dalla distanza tra la sua maschera e il suo desiderio nascosto. L’effetto narrativo della sequenza iniziale di *Divorzio all’italiana* è tale per cui, avendo identificato il suo io con quella capacità di sorvolare e muoversi



Divorzio all'italiana

liberamente, di rimanere rapito da un sentimento e disgustato da ciò che lo circonda, con quella mobilità di carrelli, panoramiche e zoom che l'inizio del flashback articola sulla sua voce narrante, da allora in poi ogni movimento dell'obiettivo verso un volto, ogni repentino ravvicinamento, ogni carrello che circumnaviga la scena (come accade nella scena del voyeurismo dalla finestra del bagno o nella sequenza dell'incontro della radura sulla spiaggia) verrà percepito come il fremito e il respiro del suo corpo, come l'adozione della prima persona ('io') in un racconto. Questo è il segreto e anche la rivoluzione dello stile di Germi

nel passaggio alla commedia: il modo in cui riesce a comunicare e disegnare nella forma di uno sguardo la presenza di un corpo.

Mario Sesti, *Tutto il cinema di Pietro Germi*, Baldini&Castoldi, Milano 1997

*Divorzio all'italiana... is undoubtedly his best and most successful film. It brilliantly transforms themes of passion into a delightful comedy under the influence of Brancati's comic eros, turning Sicily into the stage for a comedy about Italian society.*

Leonardo Sciascia, *La Sicilia e il cinema (1961)*, in *La corda pazzo*, Einaudi, Turin 1970

*The notorious "honour killing" is the law that inspires the film's main character, the Baron Cefalù, to hatch a plan of death and freedom from marriage. At the time of the film's making, it is estimated that honour killings, which were punished with three to seven years (as opposed to 20 years to life imprisonment for ordinary homicide), were over a thousand per year... More than 12 years after his first Sicilian film [In nome della legge], the idealisation of the law is turned on its head in this grotesque portrayal of the impunity it perversely creates; the belief in justice as a universal instrument capable of redeeming an archaic society is replaced with the un-*

*dying malice with which a whole society continues to commit savagery with its customs... The true break with [Pietro] Germi's previous films is in the relationship between the narrating voice and the overall language, between using a character's point of view and its transcription into a way of seeing... It all seems filtered through Fefe's mind and body, through the distance between his facade and his hidden desire. In the opening sequence his inner self is identified with an ability to hover over things and move freely, to be engulfed by a feeling and be disgusted by what surrounds him, with tracking movements and panoramic and zoom shots structured around his narrating voice. From that moment on, the narrative effect of Divorzio all'italiana's opening sequence makes every movement of the lens towards a face, every sudden closing in, and every dolly that circumnavigates the scene (like in the voyeurism scene from the bathroom window or the sequence of the meeting in the clearing on the beach) into the quiver and breath of his body, like using first person ("I") in a story. This is the secret and the revolution of Germi's style in his transition to comedy: how he succeeds in communicating the presence of a body and forming it into a point of view.*

Mario Sesti, Tutto il cinema di Pietro Germi, Baldini&Castoldi, Milan 1997

## SEDOTTA E ABBANDONATA

Italia-Francia, 1964 Regia: Pietro Germi

■ T. int.: *Seduced and Abandoned*. Sog.: Pietro Germi, Luciano Vincenzoni. Scen.: Age [Agenore Incrocci] e Scarpelli [Furio Scarpelli], Luciano Vincenzoni, Pietro Germi. F.: Aiace Parolin. M.: Roberto Cinquini. Scgf.: Carlo Egidi. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Stefania Sandrelli (Agnese Ascalone), Saro Urzi (don Vincenzo Ascalone), Aldo Puglisi (Peppino Califano), Lando Buzzanca (Antonio Ascalone), Leopoldo Trieste (barone Rizieri), Rocco D'Assunta (Orlando Califano), Lola Braccini (Amalia), Umberto

Spadaro (avvocato Ascalone). Prod.: Franco Cristaldi per Lux-Ultra- Vides, Compagnie Cinématographique de France ■ DCP. Bn. D.: 123'. Versione italiana con sottotitoli inglesi / *In Italian with English subtitles* ■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Cristaldifilm ■ Restaurato in 4K nel 2019 da Cineteca di Bologna, in collaborazione con Cristaldifilm e con il sostegno di Ministero della cultura, presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata / *Restored in 4K in 2019 by Cineteca di Bologna in collaboration with Cristaldifilm with funding provided by Ministero della cultura, at L'Immagine Ritrovata laboratory*

Sulla lapide di Vincenzo Ascalone campeggia la scritta: "Onore e famiglia". Lui, per tutto il film, non ha fatto altro che ordire stratagemmi sempre più catastrofici e occultamenti sempre più asfissianti per salvaguardare e perpetuare questa diade intoccabile, su cui un intero equilibrio sociale pare necessariamente reggersi. Solo che tutto gli congiura contro: una figlia troppo bella (la Sandrelli qui è indimenticabile), il sole troppo a picco, una frenesia del desiderio che convenienze e convenzioni non sono in grado di arginare. Il risultato non può essere altro che un cocktail micidiale di schizofrenia e isteria collettive, che divora corpi sposati e nervi collassati, e fa sfilare un carosello di mostri degni di Goya. Il film è un prodigio ritmico e visivo, dove il divertimento, per quanto assicurato, si lascia infiltrare implacabilmente dalla desolazione grottesca in cui specchiare la nostra civiltà. Che non è solo quella siciliana dei lontani anni Sessanta.

Andrea Meneghelli

Io trovo che il mio non è nemmeno un film molto siciliano, il film trae spunto dalla realtà siciliana, ci affonda dentro con tutte le radici per mirare a un significato assolutamente simbolico che è proprio quello dell'alienazione, cioè è la rappresentazione di uomini alienati da un mito che in questo caso è quello dell'onore, che in altri casi può essere un altro mito, può es-

sere la Patria, il Denaro, la Religione, non lo so, ce ne sono tanti. È la rappresentazione di un mondo alienato, in chiave grottesca, quindi esasperata, quindi gonfia, con un lievito velenoso. [...] Questo veleno, se vogliamo limitarci alla considerazione del fatto onore-donna, un rapporto uomo-donna-onore-famiglia-legge che regola queste cose mi pare che sia tutt'altro che superato. Voi credete che sia superato, ma non è vero. Se voi sapeste quante vite sacrificate ci sono, ma non solo in Sicilia, io prendo così la Sicilia anzitutto perché mi piace, perché mi eccita come paesaggio, ma io credo che intanto mezza Italia sia pressappoco nelle stesse condizioni psicologiche. [...] Mi piacerebbe che un critico dicesse "da questa storia che fa ridere si esce con un senso agghiacciato di paura, come dopo aver assistito a una galleria di cose, di facce, di mostri". Pietro Germi in *Pietro Germi. Ritratto di un regista all'antica*, a cura di Adriano Aprà, Massimo Armenzoni, Patrizia Pistagnesi, Pratiche, Parma 1989

*The words "Honour and Family" are inscribed on Vincenzo Ascalone's gravestone. Throughout the entire film he does nothing but plot increasingly catastrophic schemes and suffocating concealments to protect and maintain this untouchable dyad, on which an entire social order seems to be balanced. Except that everything conspires against him: his too-beautiful daughter (an unforgettable Stefania Sandrelli), the too-blazing sun, a frenzy of desire that propriety and conventions are unable to keep in check. All of which can only ever result in a deadly cocktail of collective schizofrenia and hysteria, devouring exhausted bodies and collapsed nerves and producing a carousel of monsters worthy of Goya. The film is a rhythmic and visual prodigy, where the guaranteed fun is relentlessly infiltrated by grotesque desolation, as a mirror to our civilisation, which is not only that of Sicily in the distant 1960s.*

Andrea Meneghelli



Sedotta e abbandonata

*I find that my film isn't even a very Sicilian one. It draws inspiration from the reality of Sicilian life, delving deep into it as it seeks an absolutely symbolic meaning, specifically that of alienation. And by that, I mean the representation of men alienated by a myth: in this case, the myth of honour, but in other cases it could easily be another myth: homeland, money, religion. I don't know, there are so many. It is a grotesque depiction of an alienated world, exacerbated and swollen by a poisonous yeast... This poison, from the perspective of the male-female-honour-family-law relationship that regulates over these matters, is anything but a thing of the past. You believe it to be a thing of the past, but that's not the case. If you only knew how many sacrificed lives there are, and not only in Sicily. I chose Sicily because first of all I like the place; its landscapes excite me; but in my opinion, half of Italy suffers from an almost identical psychological condition... I would like to hear a critic say: "You emerge from watching this entertaining film with a ghastly sense of fear, as if you had witnessed a parade of things, faces, monsters."*

Pietro Germi, in Pietro Germi.

Ritratto di un regista all'antica, edited by Adriano Aprà, Massimo Armenzoni, Patrizia Pistagnesi, Pratiche, Parma 1989

## L'IMMORALE

Italia-Francia, 1967 Regia: Pietro Germi

■ T. int.: *The Climax*. Sog., Scen.: Pietro Germi, Alfredo Giannetti, Tullio Pinelli, Carlo Bernari. F.: Ajace Parolin. M.: Sergio Montanari. Scgf.: Carlo Egidi. Mus.: Carlo Rustichelli. Int.: Ugo Tognazzi (Sergio Masini), Stefania Sandrelli (Marisa Malacugini), Gigi Ballista (don Michele), Renée Longarini (Giulia Masini), Maria Grazia Carmassi (Adele Baistrocchi), Marco Della Giovanna (Riccardo Masini), Sergio Fincato (Colasanti). Prod.: Pietro Germi, Robert Haggiag per R.P.A. - Registi Produttori Associati, Delphos, Les

Productions Artistes Associés ■ 35mm.  
D.: 100'. Bn. Versione italiana / *In Italian*  
■ Da: Cineteca di Bologna per concessione di Park Circus

*L'immorale* è un film che negli anni è caduto in una sorta di oblio, poco ricordato nei resoconti critici, ormai poco visto, e di conseguenza poco studiato. [...]

L'orizzonte del film è in una certa misura differente rispetto alle opere immediatamente precedenti: si privilegia un registro meno grottesco, un'osservazione partecipe del mutato scenario sociale e familiare, attraverso la riproposizione dei temi cardine della commedia, con però una distanza quasi rispettosa, un'adesione al personaggio e alle vicende, che virano ben presto verso l'apologo drammatico. Nell'*Immorale* vengono raffigurate le nevrosi tipiche del post-boom degli anni Sessanta, anche se al suo interno si combinano in modo del tutto peculiare il lato comico, la farsa, il divertimento erotico, insieme appunto al lato drammatico e alla sofferenza [...].

Oltre a ciò, *L'immorale* va collocato in un preciso scenario della cultura e della storia del cinema nel nostro paese, che attraverso ritratti (maschili e femminili) descrive arretratezze culturali, cambiamenti sociali, mutamenti delle relazioni e dei desideri, in un paese fortemente moralista e in parte arcaico [...]. A far da lente e filtro di arretratezze e variazioni è, come spesso accade in Germi, la famiglia, o più nello specifico la relazione sentimentale. In questo senso *L'immorale* non è un titolo casuale (anche se il titolo di lavorazione del film era *Il santo*), proprio perché l'opera germiana si situa in un'estesa tradizione di commedie (soprattutto degli anni Cinquanta) che insistono su tipizzazioni maschili, scandagliando i lati di volta in volta torbidi, interessati, o semplicemente mediocri dell'italianità, in particolare attraverso la figura di Alberto Sordi. [...]

Tognazzi – pur lavorando su registri differenti – predilige una recitazione

scarna, basata sulla sottrazione di elementi che ne hanno contraddistinto la fortuna comica (un certo tipo di gestualità, ad esempio); nell'*Immorale* il compito di ritrarre una difficoltà esistenziale, espressa nella fatica del quotidiano, è affidato ai gesti ripetuti dell'attore, come l'atto di mangiarsi le unghie o di contrarre perennemente la fronte. L'esuberanza fisica e vocale, altrove vera e propria cifra stilistica dell'attore, qui è contenuta e interiorizzata, per dare corpo a un personaggio sofferente e lacerato.

Gabriele Rigola, *Il climax della commedia*, in *Il cinema di Pietro Germi*, a cura di Luca Malavasi ed Emiliano Morreale, Edizioni di Bianco e Nero/Edizioni Sabinæ, Roma 2016

*L'immorale is a film that over the years has fallen into a sort of oblivion, hardly mentioned in critical write-ups, hardly seen and, consequently, hardly studied...*

*The film's perspective is to a certain extent different from the immediately preceding works: it is marked by a less outlandish tone, a shared observation of the changed social and family scenario, through the revival of key comedy themes, but with an almost respectful distance, an acceptance of the character and the events, which soon veer towards the dramatic apologue. L'immorale depicts the typical neuroses of the post-boom 1960s, but it also has a unique blend of comedy, farce, erotic divertimento along with drama and suffering... In addition to this, L'immorale must be placed in a specific scenario of film history and culture in our country, which describes cultural backwardness, social changes, changes in relationships and desires, in a strongly moralistic and partly archaic country through (male and female) portraits... What acts as a lens and filter of backwardness and variations is, as often happens in [Pietro] Germi, the family, or more specifically the romantic relationship. In this sense, L'immorale is not a random title (even if the working title of the film was The Saint), precisely*



L'immorale

because Germi's work is part of an extensive tradition of comedies (especially from the 1950s) that are based on masculine stereotypes, exploring the murky, self-absorbed or simply mediocre sides of Italianness, in particular through the figure of Alberto Sordi...

Tognazzi – though known for his varied acting styles – adopts a restrained ap-

proach, shedding the distinctive features that marked his comedic success (a certain type of gesturing, for example). In *L'immorale*, he conveys existential struggle through repeated gestures like biting his nails and constantly wrinkling his forehead. His usual physical and vocal exuberance, typically a hallmark of his style, is subdued and internalised here,

adding depth to a character marked by suffering and inner turmoil.

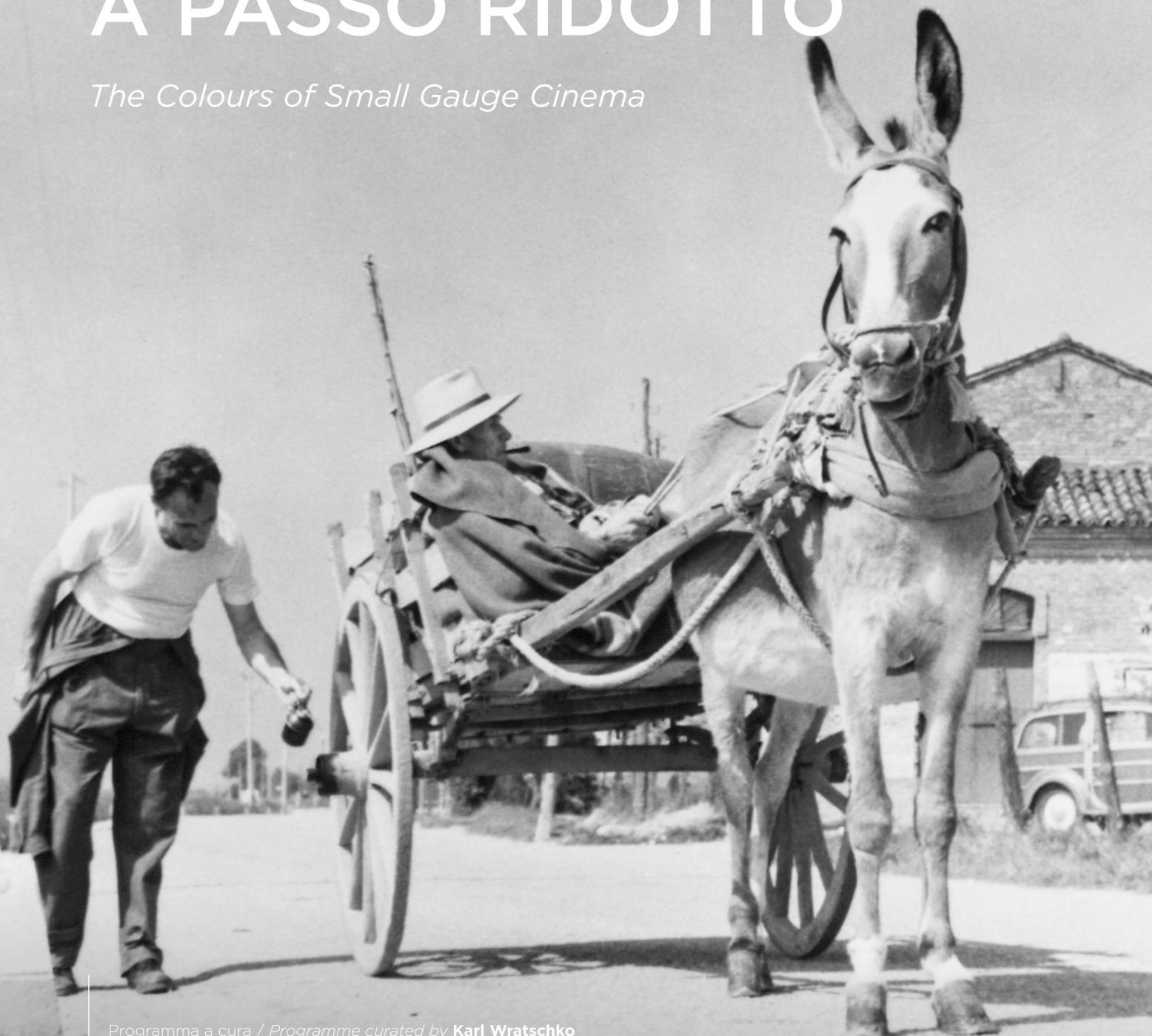
*Gabriele Rigola, Il climax della commedia, in Il cinema di Pietro Germi, edited by Luca Malavasi and Emiliano Morreale, Edizioni di Bianco e Nero/Edizioni Sabinae, Rome 2016*





# I COLORI DEL CINEMA A PASSO RIDOTTO

*The Colours of Small Gauge Cinema*



Programma a cura / Programme curated by **Karl Wratschko**  
in collaborazione con / in collaboration with **Cinémathèque16, INEDITS & Lichtspiel/Kinemathek Bern**

Quest'anno proponiamo una guida essenziale agli sviluppi e agli impieghi del colore nel cinema in formato ridotto. Il viaggio ha inizio con una copia d'epoca 16mm colorata risalente agli anni Venti (*Lucretia Lombard* di Jack Conway) e prosegue con alcuni filmati amatoriali degli anni Trenta. Grazie ai sistemi per la realizzazione di film a colori attraverso il procedimento lenticolare, come Kodacolor, e alle pellicole monopack multistrato, come Kodachrome, l'utilizzo del colore divenne sorprendentemente più consueto nel cinema in piccolo formato che nei film commerciali in 35mm. Dopo la Seconda guerra mondiale il passaggio alla produzione quasi esclusivamente a colori durò comunque più di due decenni. Durante quel periodo il formato ridotto a colori continuò a essere ampiamente usato dai cineasti amatoriali, e la pellicola a colori divenne molto popolare per i film promozionali e industriali. La Technicolor cercò di promuovere queste attività anche con la produzione nel 1949 del filmato pubblicitario *Technicolor for Industrial Films*. Il cortometraggio sarà proiettato insieme a *Giuseppina* (1960) del regista britannico James Hill (si tratterà, in entrambi i casi, di copie d'epoca 16mm ridotte da 35mm). Negli anni Sessanta, quando il cinema a colori non era ancora un fenomeno diffuso, i video musicali a colori (i cosiddetti Scopitone) mostrati nei bar riscossero un enorme successo (quest'anno presenteremo anche i loro precursori, che erano ancora in bianco e nero). Negli anni Settanta il cinema a colori era ormai ampiamente diffuso, e non era più visto come una novità dagli spettatori.

La teorica cinematografica tedesca Frieda Grafe giunse addirittura ad affermare che gli spettatori avevano smesso di accorgersi che i film erano a colori, tanto essi erano diventati normali. Forse questa è una delle ragioni per cui un numero sempre maggiore di filmmaker innovativi come Bill Brand, Arthur e Corinne Cantrill e Christian Lebrant iniziò a sperimentare con le possibilità del colore: per renderlo nuovamente visibile. I loro film in 16mm spinsero agli estremi la percezione dello spettatore, invitandolo a guardare oltre la superficie della produzione del colore. Inoltre, uno stile estetico come il 'camp' nel cinema underground sarebbe stato impensabile senza il colore. Lo si può apprezzare assistendo alla proiezione di *Pink Narcissus* (1971) di James Bidgood, un film girato in pellicola a colori 8mm e 16mm ed esempio perfetto di questo genere dall'estetica singolare.

Forse vi chiederete come mai *Lucretia Lombard* sia nuovamente in programma quest'anno. Il motivo è che l'anno scorso non abbiamo potuto proiettarlo. Nel frattempo abbiamo risolto alcuni problemi tecnici e potremo così offrire una proiezione dell'unica copia 16mm degli anni Venti con le colorazioni originali.

Karl Wratschko

*This year we present a rough guide to the development and usage of colours in small-gauge filmmaking. The journey starts with a tinted 16mm vintage print from the 1920s (Lucretia Lombard by Jack Conway) and continues to the 1930s with amateur films. Thanks to lenticular colour motion-picture processes such as Kodacolor and monopack multilayer films such as Kodachrome, colour became surprisingly more common in small-gauge amateur cinema, compared to commercial films made in 35mm. After the Second World War the transformation to almost exclusively making films in colour still took more than two decades. During this period small-gauge colour was still used extensively by amateur filmmakers, and colour film stock became very popular for promotional and industrial films. Technicolor also tried to promote these activities by producing the commercial Technicolor for Industrial Films in 1949. The Technicolor promotional film will be screened along with Giuseppina (1960) by British filmmaker James Hill, both to be projected in 16mm vintage prints reduced from 35mm.*

*During the 1960s, when colour film was still not a widespread phenomenon, music clips in colour shown in bars, the so-called Scopitones, were a huge success (we also present this year forerunners of the Scopitones, which were still produced in black and white). From the 1970s onwards, colour in film had become an everyday phenomenon and no longer could grab the attention of spectators as it did before.*

*German film theorist Frieda Grafe went so far as saying that people had stopped noticing colours altogether, because they had become so ordinary. This might be one of the explanations why more and more innovative filmmakers like Bill Brand, Arthur and Corinne Cantrill and Christian Lebrant started to experiment with the possibilities of film colour to make them visible again. Their 16mm films started to challenge the spectator's colour perception in the extreme and invited them to look behind the facades of colour production. Furthermore, the camp aesthetic in underground filmmaking would be unthinkable without colour. For proof, we will screen Pink Narcissus (1971) by James Bidgood, a film shot on 8mm and 16mm colour stock and the perfect example of a film with this unique style.*

*If you wonder why Lucretia Lombard is again in the catalogue this year, it is because last year we were not able to project the film. In the meantime we have solved some technical issues and a screening of the unique 16mm print from the 1920s with real tinting will eventually take place.*

Karl Wratschko

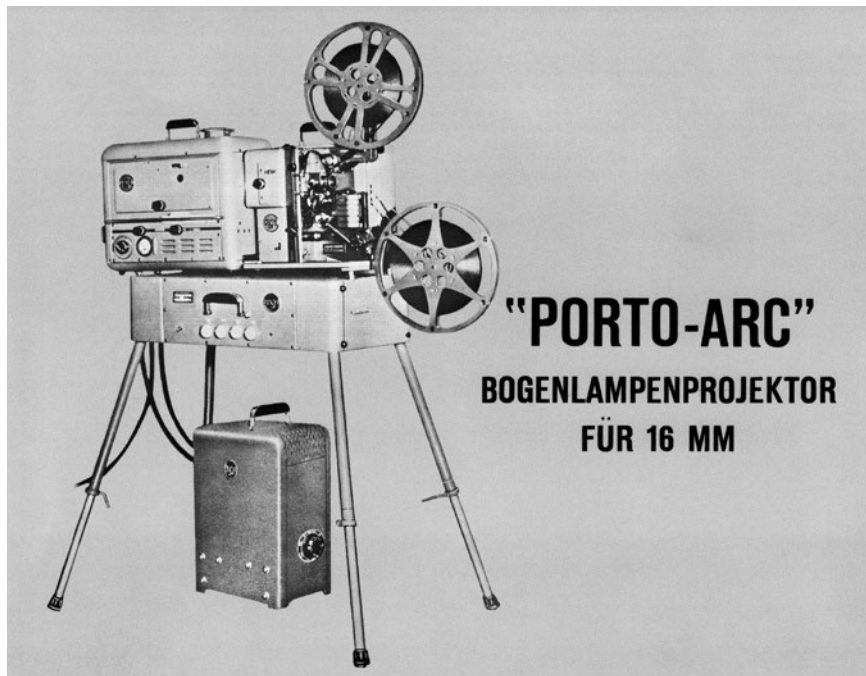
## CAPITOLO 1: LICHTSPIEL/KINEMATHEK BERN PRESENTA CHAPTER 1: LICHTSPIEL/KINEMATHEK BERN PRESENTS

A cura di / curated by **Brigitte Paulowitz** (Lichtspiel/Kinemathek Bern)

### I colori della lanterna a carbone *The Colours of Carbon Arc*

In questo programma di cortometraggi provenienti dalla collezione del Lichtspiel combiniamo colore e lanterna a carbone: presentiamo infatti una selezione di pellicole dallo speciale aspetto a colori con un proiettore 16mm con lanterna a carbone. Per circa sessant'anni i proiettori cinematografici dipesero per l'illuminazione da lampade ad arco a carbone. L'intensa luce, necessaria per la proiezione dei film sullo schermo, era generata dall'incandescenza delle estremità di due bastoncini di carbone posti in circuito a poca distanza, in seguito al passaggio di corrente elettrica. Ad aprire il programma sarà un classico intramontabile sull'opera di un artista, *Works of Calder*, girato dal fotografo svizzero-americano Herbert Matter. Sarà seguito da altri film su commissione, come la riduzione in 16mm in Cinemascope di *L'uomo il fuoco il ferro* del celebre fotografo e regista svizzero Kurt Blum e del pittore astrattista Eugenio Carmi, girato in varie fabbriche italiane, compresa la Fiat di Torino. Un altro film della Technicolor pubblica il procedimento specificamente pensato per i film industriali, e sempre in Technicolor è il cortometraggio sponsorizzato da British Petroleum *Giuseppina*. Mostreremo anche uno dei primi lavori di Fredi M. Murer, nel quale il colore è dettato dal contenuto – la maggior parte del film è in realtà in bianco e nero. In un film animato che cattura l'anima del calcio con le sue straordinarie figure di plastilina, Hans Haldenwang ci mostra che i dilettanti possono essere tecnicamente ed esteticamente sofisticati quanto un regista professionista.

Brigitte Paulowitz



Giuseppina

*In this programme of short subjects from the collection of the Lichtspiel, we combine colour with carbon arc: a selection of films with a special colour aspect will be presented on one of our 16mm carbon arc projectors. For about 60 years, early motion-picture projectors relied on carbon arcs for illumination. These arcs, created between two carbon rods by passing electricity through a gap, produced the intense light necessary for screening films. The opening of the programme will be with an all-time classic on works of art: Works of Calder shot by the Swiss American photographer Herbert Matter. It will be followed by other sponsored films, as the 16mm Cinemascope reduction print of L'uomo il fuoco il ferro by the renowned Swiss photographer and filmmaker Kurt Blum and abstract painter Eugenio Carmi. The film was shot in different Italian factories, including Fiat in Torino among them. Another film from Technicolor is an advertisement film about their process specifically for industrial films, followed by the British Petroleum film Giuseppina, yes, in Technicolor. But we are also showing an early film by Fredi M. Murer, where colour is dictated by content – the larger part of the film is actually in black-and-white. In an animated film that touches the soul of football with its amazing clay figures, Hans Haldenwang shows us that amateurs can be as technically and aesthetically advanced as any professional filmmaker.*

*Brigitte Paulowitz*

## WORKS OF CALDER

USA, 1950 Regia: Herbert Matter

■ Scen.: John La Touche. F.: Herbert Matter. Mus.: John Cage. Int.: Alexander Calder. Prod.: New World Film/Burgess Meredith ■ 16mm. D.: 20'. Col. Versione inglese / *In English* ■ Da: Lichtspiel/Kinemathek Bern

## L'UOMO IL FUOCO IL FERRO

Italia, 1960 Regia: Kurt Blum ed Eugenio Carmi

■ F.: Eric Delamare. Prod.: International Golden Star of Italy ■ 16mm (ridotta da / reduced from 35mm). D.: 10'. Col. Versione italiana / *In Italian*  
 ■ Da: Lichtspiel/Kinemathek Bern

## DER FUSSBALLSPIELER

Svizzera, 1973  
 Regia: Hans Haldenwang

■ Scen.: Hans Haldenwang. F.: Hans Haldenwang. Prod.: Hans Haldenwang  
 ■ 16mm. D.: 7'. Col. Sonoro / *Sound*  
 ■ Da: Lichtspiel/Kinemathek Bern

## SYLVAN

Svizzera, 1964 Regia: Fredi M. Murer

■ Scen., F.: Fredi M. Murer. Int.: Sylvan Guntern. Prod.: Fredi M. Murer ■ 16mm. D.: 11'. Bn e Col. Sonoro / *Sound*  
 ■ Da: Lichtspiel/Kinemathek Bern per concessione di Fredi M. Murer

## TECHNICOLOR FOR INDUSTRIAL FILMS

USA, 1949

■ Prod.: 20th Century Fox per Technicolor Corporation ■ 16mm (ridotto da / reduced from 35mm). D.: 9'. Col. Versione inglese / *In English* ■ Da: Lichtspiel/Kinemathek Bern

## GIUSEPPINA

Regno Unito, 1960 Regia: James Hill

■ Scen.: James Hill. Mus.: Jack Beaver. F.: Václav Vích. Int.: Antonia Scalfari (Giuseppina), Giulio Marchetti (Rossi). Prod.: James Hill Production per British Petroleum ■ 16mm (ridotto da / reduced from 35mm). D.: 31'. Col. Versione italiana / *In Italian* ■ Da: Lichtspiel/Kinemathek Bern



L'uomo il fuoco il ferro



Sylvan

## Women in Jazz: film della collezione Theo Zwicky Women in Jazz: Films of The Theo Zwicky Collection

Theo Zwicky non è un nome sconosciuto neanche fuori della Svizzera: è stato tra i pochi a possedere e prestare una copia di *Black and Tan*, il famoso cortometraggio del 1929 con la prima esibizione di Duke Ellington su pellicola. Theo collezionava filmati musicali, ma anche fotografie e registrazioni. I filmati provengono da fonti diverse: alcuni sono Soundies, ma Theo era anche capace di comprare



Taking a Chance on Love



Accent on Girls

interi lungometraggi di finzione solo per estrarne una clip musicale che poi inseriva in uno dei suoi programmi.

La sua ultima iniziativa, svoltasi nel 2016 al Lichtspiel – dove i suoi filmati e i documenti che li accompagnano hanno trovato una nuova casa dopo la sua scomparsa –, è stata una rassegna intitolata *Women in Jazz: 1935 to 1952* (la selezione presentata qui si basa su quella sua compilazione). Nella sua introduzione al Lichtspiel spiegò che solo a causa della guerra le donne avevano finalmente conquistato un posto sul palcoscenico: erano così apparsi alcuni ensemble jazz di grande successo composti da sole

donne, due dei quali figurano in questo programma. Alle donne era concesso di essere cantanti e pianiste ma non molto altro, anche se spesso avevano una formazione classica ed erano loro a dover insegnare i brani agli uomini, dato che sapevano leggere gli spartiti.

Brigitte Paulowitz

*Theo Zwicky is not an unknown person even outside Switzerland: he was one of the few people who owned and lent a print of Black and Tan, the famous short from 1929 featuring Duke Ellington's first performance on film. Theo collected musical film clips, but also photographs and musical recordings. The clips are from different sources: some are Soundies, but Theo also bought entire fiction feature films just for one musical clip, which he would then cut out and add into one of his programmes.*

*His very last presentation in 2016 at the Lichtspiel, where his clips and the accompanying documents found a new home after his passing, was a programme he called Women in Jazz: 1935 to 1952 (the selection presented here is based on this compilation by Zwicky). In his introduction at Lichtspiel, he described how it was only due to the war, that women finally got a place on stage and that some very successful all-female jazz ensembles appeared, two of which are featured in this programme. Women were allowed as singers and pianists, but not much else, even though they often had a classical music education and were often the ones who had to teach the men the songs, as they could read musical scores.*

Brigitte Paulowitz

---

Ina Ray Hutton & Her Melodears,  
*Accent on Girls*

---

Helen Humes with The Count Basie Sextet, *If I Could Be with You*

---

Taylor Maids, *Mississippi Mud*

---

Ida James with The Nat King Cole Trio,  
*Is You Is, or Is You Ain't My Baby?*

---

Connie Haines with The Fred Thompson Sextet, *Ol'man Mose*

---

Martha Davis Trio, *We Just Couldn't Say Goodbye*

---

Dorothy Dandridge with The Cee Pee Johnson Orchestra, *Swing for Your Supper*

---

Ella Fitzgerald, *A Tisket a Tasket*

---

Rita Rio & Her Mistresses of Rhythm,  
*La cucaracha*

---

Rita Rio, *Sticks and Stones*

---

Martha Davis Trio, *Martha's Boogie*

---

Peggy Lee with Dave Barbour Quartet,  
vcl / with Dave Barbour Quartet, *I May Be Wrong*

---

Hazel Scott Trio, *Taking a Chance on Love*

---

Sister Rosetta Tharpe with Lucky Killinder Orchestra, *Four or Five Times*

---

- 16mm. D.: 44'. Bn e Col. Sonoro / Sound
- Da: Lichtspiel/Kinemathek Bern

## CAPITOLO 2: INEDIT[i]S COLORI IN 16MM CHAPTER 2: INEDITS: UNSEEN COLOUR IN 16MM

a cura di / curated by **Mirco Santi** (INEDITS Amateur Films / Memory of Europe)

Fin dalla sua nascita il cinema ha sognato il colore. Imbibizione e viraggio sono stati un primo fondamentale punto di partenza. Ma la riproduzione del cosiddetto colore 'naturale' è stata

oggetto di una ricerca industriale spasmodica. Ricerca costellata da svariati tentativi e brevetti. L'arrivo del 16mm si rivelerà determinante fin dagli anni Venti per affinare sistemi di colorazio-

ne efficaci, relativamente semplici ed economici. Tra i sistemi additivi, quelli lenticolari scelti da Kodak e Agfa si riveleranno i migliori per tentare di restituire il miracolo del colore. L'im-

presa è conseguita grazie a minuscoli microprismi posizionati direttamente sulla pellicola e un filtro tricromatico posto davanti all'obiettivo, prima in ripresa e poi in proiezione. L'effetto combinato è quello di 'colorare' l'emulsione bianco e nero. Sembra magia, ma è pura fisica, e chimica. I procedimenti sono il Kodacolor e l'Agfacolor. Altro sistema additivo, 'a mosaico regolare', è quello messo a punto intorno al 1928 dal francese Louis Dufay. Le linee colorate di rosso, verde e blu s'incrociano e fanno da filtro per l'emulsione bianco e nero che sta sotto al supporto. Nessun filtro aggiuntivo, dunque, da aggiustare in ripresa e in proiezione: qui i colori sono visibili direttamente sulla pellicola dopo lo sviluppo. Ma la vera rivoluzione arriva nel 1935 con il Kodachrome, primo monopack tricromo: una pellicola bianco e nero di grande complessità con tre strati sensibilizzati ognuno per un diverso colore fondamentale. I copulanti, aggiunti in fase di sviluppo, garantiscono saturazione e durata nel tempo. La risposta tedesca alla Kodak arriva nel 1936: il nuovo Agfacolor permetterà di documentare la realtà a colori 'naturali', senza filtri aggiuntivi.

Vi proponiamo tre programmi, tre percorsi di approfondimento, dalle collezioni degli archivi INEDITS europei e canadesi, e un quarto focus 'didattico' dedicato alla proiezione in pellicola.

Mirco Santi

*Ever since its inception, the cinema has dreamed of colour. Tinting and toning were an important first step, but the industry also embarked on intermittent research to reproduce so-called "natural" colour, a path that resulted in a range of different attempts and patents. As early as the 1920s, the invention of 16mm played a key role in honing effective and relatively simple and economic systems of colourisation. Of the additive systems, the lenticular processes Kodak and Agfa settled on proved to be the most effective at recreating the miracle of colour. They were the result of tiny micro-prisms po-*

*sitioned directly on the film stock and a three-coloured filter placed in front of the lens during both filming and projection. The combined effect was that of "colouring" the black-and-white emulsion. It seems like magic, but it is merely physics and chemistry. The processes were known as Kodacolor and Agfacolor. The other additive process, a "regular mosaic" system, was perfected around 1928 by the Frenchman Louis Dufay. Red, green and blue lines would meet and act as a filter for the black-and-white emulsion under the base. Therefore, there was no need for an additional filter requiring adjustment during filming and projection; the colours were immediately visible on the film strip once it was developed. However, the real revolution came in 1935 with the first three-colour monopack, Kodachrome: an extremely complex black-and-white film strip with three layers, each of which was sensitive to a different primary colour. Couplers were added during developing and guaranteed colour saturation and permanence. Germany's response to Kodak came in 1936: a new Agfacolor that captured reality with "natural" colours and without the need for additional filters.*

*We present three programmes drawn from the collections of the European and Canadian INEDITS archives, each of which offers a different approach to the subject, and a more instructional fourth programme dedicated to projection on film.*

Mirco Santi

## **Bianco e nero vs imbibizione e viraggio Black and White vs Tinting and Toning**

L'emulsione bianco e nero può essere modificata dopo lo sviluppo del positivo con coloranti o sostanze che agiscono chimicamente sull'argento. Il canone del cinema muto è il riferimento, ma nel 16mm c'è una maggior libertà di sperimentazione e l'invertibile bianco e nero può essere usato per virag-

gi, imbibizioni, fino alla colorazione a mano direttamente sui fotogrammi. Si trovano anche emulsioni su supporto colorato: è il caso della sequenza del cineamatore Giuseppe Denti. Colori dai toni caldi e freddi permettono di associare emozioni al racconto, come nel caso del film cecoslovacco del 1934 conservato presso il Národní filmový archiv che usa il blu e l'arancio alternandoli al bianco e nero. Con i cineamatori più evoluti, come Edoardo Scotti (che colorava e virava i film dopo lo sviluppo e ne duplicava alcune parti per realizzare effetti speciali), sviluppo artigianale e ristampa ci restituiscono immagini stupefacenti. I coloranti che utilizza definiscono una tavolozza che attinge alla pratica della tintura dei tessuti (Scotti è un industriale tessile). La libertà di sperimentare di Maurice Gagnon, che filma i fuochi d'artificio e poi colora le immagini, è a sua volta un artificio che esalta il magico cromatismo delle esplosioni pirotecniche.

Mirco Santi

*After it is developed, black-and-white emulsion can be modified through the addition of substances that chemically react with the silver. Silent cinema offers the most obvious examples, but reversible black-and-white stock can also be used for tinting, toning and the hand-colouring of individual frames – and 16mm provided greater opportunities for experimentation. There are also emulsions with a coloured base, as in the case of the extract by the amateur filmmaker Giuseppe Denti. Warm and cool colours can add emotion to a story, as in the case of the 1934 Czech film preserved by the Národní filmový archiv, which alternates black and white with blue and orange. In the case of the more sophisticated amateur filmmakers, home developing and printing could produce astounding images. This is the case with Edoardo Scotti, who coloured and toned his films after developing them and duplicated certain parts to create special effects. The colourants he used created a palette comparable to that used in dyeing fabrics (he*

was also a textile manufacturer). Maurice Gagnon experimented freely, filming fireworks and then colouring the images, creating a spectacle that intensifies the colourful magic of the pyrotechnics.

Mirco Santi

### **Balli e passeggiate in montagna**

■ Giuseppe Denti, Italia 1935-38 ■ DCP (da 16mm). D.: 2'. Col. (da un originale invertibile preimbibito / from a pre-tinted reversal) ■ Da: Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia

### **Spaghetti, topi e altri animali**

■ Edoardo Scotti, Italia 1932 ■ DCP (da 16mm). D.: 3'. Bn e Col. (da un originale invertibile imbibito e virato / from a tinted and toned reversal) ■ Da: Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia

### **Ruce v úterý**

■ Vladimír Šmejkal e Čeněk Zahradníček, Cecoslovacchia 1934 ■ DCP (da 16mm). D.: 15'. Bn e Col. (da una copia imbibita / from a tinted print) ■ Da: Národní filmový archiv

### **La Fontaine lumineuse du Parc Lafontaine / Feu d'artifice**

■ Maurice Gagnon, Canada 1934 ■ DCP (da 16mm). D.: 4'. Col. ■ Da: Collection Philippe Spurrell

### **Sistemi additivi lenticolari e a mosaico in 16mm Lenticular and Mosaic Additive Systems in 16mm**

Il colore può essere ottenuto con sistemi additivi e sottrattivi. Tra i sistemi additivi, i primi a essere introdotti,



Ruce v úterý

quelli lenticolari saranno sfruttati da Kodak e poi da Agfa nel formato safety 16mm. Tre esempi datati 1931 e 1932 ci mostrano, attraverso diverse forme di digitalizzazione, immagini inedite e sorprendenti. Il 'telecinema' in proiezione di Martin Châteauvert ci porterà in un floreale paesaggio olandese: dai fiori alla moda il passo è breve. Il colore del Marocco e i volti di turisti e autoctoni sono le suggestioni colte da Ernst Göhner nel film del Lichtspiel elaborato con un sistema che combina scansione e AI tramite software dedicato. Nel terzo esempio, proveniente dalla Cinémathèque Suisse, grazie al lavoro di Simon Lund, è lo sguardo 'esotico' a emergere: sembra il riassunto di un viaggio intorno al globo, siamo invece fuori Parigi, all'Esposizione coloniale del 1931. Un breve Agfacolor della Cinémathèque de Bretagne ci accompagnerà nella Jugoslavia nel 1935. Altro sistema additivo (a mosaico regolare) è il Dufaycolor: da Normandie Images due film che raccontano i colori della natura normanna, dalle aiuole cittadine ai verdi pascoli.

Mirco Santi

Colour can be obtained through additive and subtractive systems. The first of the additive systems to be introduced were lenticular and were used by Kodak and later Agfa in their 16mm safety stock. Three examples from 1931 and 1932, digitised in different ways, reveal surprising, previously unseen images. Martin Châteauvert's projected "telecinema" transports us to a floral Dutch landscape – and it is just a short step from flowers to fashion. Ernst Göhner's film of the Lichtspiel reveals the colours of Morocco and the faces of both locals and tourists and is reproduced here thanks to a system that combines film scanning and AI by way of specially designed software. The third example, from the Cinémathèque suisse with thanks to the work of Simon Lund, reveals an "exotic" gaze: it looks like a journey around the world, but we are actually just outside Paris, at the 1931 Colonial Fair. A short Agfacolor from the Cinémathèque de Bretagne takes us to Yugoslavia in 1935. Another (regular mosaic) additive system is Dufaycolor and Normandie Images provides us with two films that reveal the colours of the Normandy countryside, from green pastures to flowerbeds in the towns.

Mirco Santi



## Urlaub an der Nordküste Afrikas

■ Ernst Göhner, Svizzera 1932 ca. ■ DCP (da 16mm). D.: 4' (estratto / *excerpt*). Col. (Kodacolor) ■ Da: Lichtspiel/Kinemathek Bern

## Exposition coloniale 1931

■ Famiglia Mc Cann, Svizzera 1931 ■ DCP (da 16mm). D.: 4' (estratto / *excerpt*). Col. (Kodacolor) ■ Da: Cinémathèque suisse

## Printemps fleuri en Hollande et défilé de mode

■ Famiglia Van Der Sluis, Paesi Bassi 1931 ■ DCP (da 16mm). D.: 5'. Col. (Kodacolor) ■ Da: Louis Pelletier Collection

## La Pommeraye

■ Robert Dasche, Francia 1938 ■ DCP (da 16mm). D.: 2'. Col. (Dufaycolor) ■ Da: Normandie Images

## Trouville-Honfleur-La Seine

■ Robert Dasche, Francia ca. 1938 ■ DCP (da 16mm). D.: 2'. Col. (Dufaycolor) ■ Da: Normandie Images

## Yougoslavie

■ Fondo Camille Legris, Francia 1935 ■ DCP (da 16mm). D.: 3'. Col. (Agfacolor) ■ Da: Cinémathèque de Bretagne

## Didattica analogica: la proiezione del Kodacolor

Oltre alla rappresentazione 'rimediata' in digitale, la pratica della proiezione, specialmente per i sistemi lenticolari, resta il vero snodo di un'esperienza 'performativa' che dovrebbe essere vissuta in sala per capirne e ap-



Yougoslavie

prezzarne le specificità. E dunque in sala proponiamo un'esperienza in forma quasi didattica: proiezioni di piccole dimensioni a simulare la resa tipica del formato e dei sistemi cromatici additivi. Si tratta di alcuni esempi di Kodacolor in buono stato di conservazione proiettati usando le lenti tricromatiche originali ma su proiettori contemporanei, più sicuri e luminosi, per attivare nuovamente la magia del sistema messo a punto da Kodak negli anni Venti del Novecento. E poi un altro film di Edoardo Scotti, il cui titolo è già una dichiarazione d'intenti: *Ricordi [a colori] di famiglia 1931-1939*: bianco e nero, imbibizioni di svariati colori, parti in Kodacolor, Dufaycolor, Agfacolor e Kodachrome si alternano. Un film faro da tenere come riferimento per gli studi futuri sulle pratiche di diffusione del colore.

Mirco Santi

## Analogue Education: Projecting Kodacolor

*"Remediated" digital screenings aside, projection remains central to a "performative" experience, which should be enjoyed in the cinema if you are to fully appreciate its uniqueness – and this is particularly true for lenticular*

*systems. Consequently, we will be presenting this experience in an almost didactic fashion, with projections on a small screen that simulate the typical end result of the format, and additive colour systems. Several well-preserved examples of Kodacolor will be projected with the original three-colour lenses, but on contemporary projectors, which are safer and brighter, in order to restore the magic of the system that Kodak perfected in the 1920s. There will also be another film by Edoardo Scotti, which alternates between black-and-white, toning in various colours, and sequences in Kodacolor, Dufaycolor, Agfacolor and Kodachrome. Its very title is a clear statement of intent: *Ricordi [a colori] di famiglia 1931-1939 (Family memories [in colour]: 1931-1939)*. It is a film that should serve as a beacon for future studies on the spread of colour technologies.*

Mirco Santi

## Burcina – Lago Maggiore, scenetta a Castelpoggi

■ Famiglia Buratti Zanchi, Italia 1931 ■ 16mm. D.: 14' a 16 f/s. Col. ■ Da: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia

## Famille, bobine tournée à Dinard - France

■ Anselme Delattre, Francia 1932 ■ 16mm.  
D.: 4' a 16 f/s. Col. ■ Da: Cinémathèque de Bretagne

## Vacances d'été au Québec

■ Fondo anonimo, Canada 1929 ■ 16mm.  
D.: 10' a 16 f/s. Col. ■ Da: Louis Pelletier Collection

## Ricordi [a colori] di famiglia 1931-1939

■ Edoardo Scotti, Italia 1931-1939 ■ 16mm.  
D.: 28' a 16 f/s. Bn e Col. ■ Da: Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia



Ricordi [a colori] di famiglia 1931-1939

## L'arrivo rivoluzionario del Monopack *The Revolutionary Arrival of Monopack*

Il monopack tricromo scalzerà i sistemi additivi in uso nei primi anni Trenta. L'invertibile a sistema sottrattivo con generatore di copulanti del 1935 è un brevetto Kodak. Un sistema di sviluppo complesso in grado di restituire brillantezza e definizione mai viste prima. Sulla pellicola della Cinémathèque des Pays de Savoie et de l'Aine, fissata dall'industriale John Kinsmen nel 1937, una dominante rosa-magenta attenua i colori di Venezia. Nel film dell'Österreichisches Filmmuseum i colori del 10 marzo 1938 sono ben più presenti: i simboli nazisti addobbano Vienna per l'Anschluss di un rosso mai raccontato prima dal cinema 16mm, nefasto presagio di sangue e distruzione per gli anni a venire. Nel 1948 a Trapani un italo-americano filma l'azzurro del cielo e il blu dell'acqua in un paesaggio di saline. Nel 1936 apparirà l'Agfacolor Neu. Tra i tre esempi selezionati (dal 1940 al 1945), il Filmarchiv Austria propone un

sorprendente film formato 'wide' (tipico delle cineprese Siemens 16mm), coi colori presenti anche fra le perforazioni. Nella pellicola *Buddhas Liebesteier*, dall'Österreichisches Filmmuseum, il film a soggetto stupisce per ritmo e modernità d'approccio. Un film di famiglia dall'Archivio Home Movies sullo sfondo del Vesuvio ci mostra infine l'empatia dello sguardo in camera.

Mirco Santi

*Three-colour monopack superseded the additive systems that were used in the early 1930s. This subtractive reversible system with colour-forming coupler was patented by Kodak in 1935. It used a complex developing process that could reproduce previously unseen levels of brightness and definition. In the film from Cinémathèque des Pays de Savoie et de l'Aine, produced by the industrialist John Kinsmen in 1937, a pinkish-magenta hue diminishes the colours of Venice. In contrast, a film from the Österreichisches Filmmuseum shot on 10 March 1938 displays more prominent colours: the Nazi symbols decorating Vienna for the Anschluss reveal a red never before captured in 16mm, an inauspicious har-*

*binger of the blood and destruction that was to follow. In 1948, an Italian-American filmed the blue skies and oceans against the salt flats of Trapani.*

*Agfacolor Neu was released in 1936 and we feature three examples from 1940 to 1945. The Filmarchiv Austria presents a surprising "widescreen" film (typical of the 16mm Siemens camera) with colours even between the perforations. The fiction film *Buddhas Liebesteier*, from the Österreichisches Filmmuseum, surprises with its rhythm and modern approach. And finally, a family film from the Archivio Home Movies shot against the backdrop of Vesuvius reveals the empathy produced by a look into the camera.*

Mirco Santi

## Famile Jarisch 1940

■ Herr Jarisch, Austria 1940 ■ DCP (da 16mm). D.: 4'. Bn e Col. (Agfacolor Neu)  
■ Da: Filmarchiv Austria

## Buddhas Liebesfeier

■ Friedrich Kuplent, Austria 1945 ■ DCP (da 16mm). D.: 7'. Col. (Agfacolor Neu)  
■ Da: Österreichisches Filmmuseum

## In terrazza a Napoli

■ Salvatore Cilento, Italia 1940 ■ DCP (da 16mm). D.: 4' (estratto / *excerpt*). Col. (Agfacolor Neu) ■ Da: Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia

---

## 2 Novembre: Venise

■ John Kinsmen, Italia 1937 ■ DCP (da 16mm). D.: 2' (estratto / *excerpt*). Col. (Kodachrome) ■ Da: Cinémathèque Pays de Savoie et de l'Aine

---

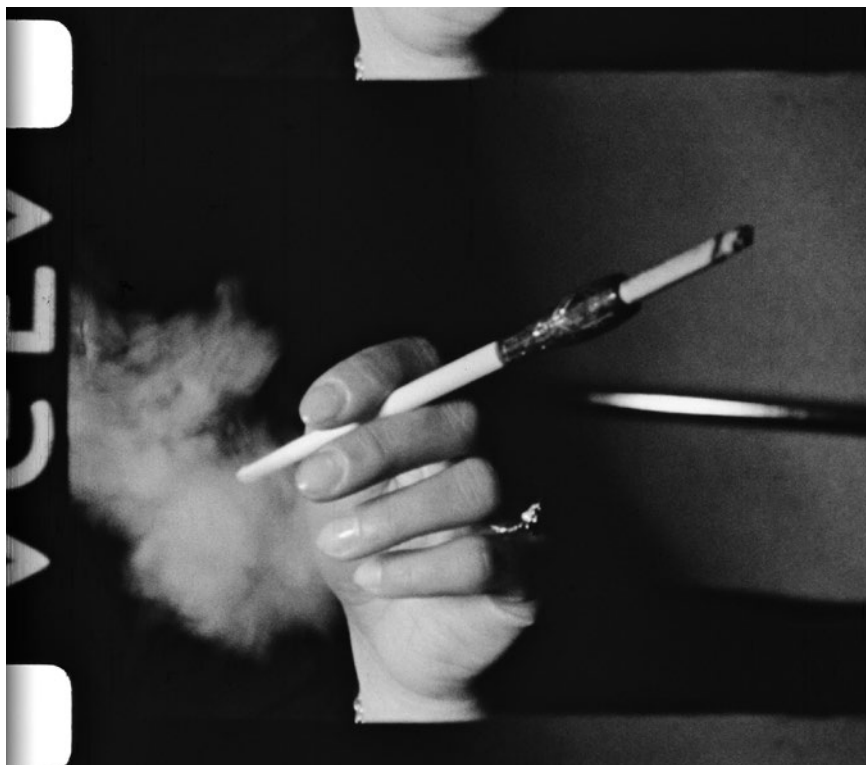
## Wien Umsturz 1938

■ Harry Jirschik, Austria 1938 ■ DCP (da 16mm). D.: 5'. Bn e Col. (Kodachrome) ■ Da: Österreichisches Filmmuseum

---

## Saline di Trapani

■ Fondo Cavarretta, Italia 1948 ■ DCP (da 16mm). D.: 4'. Col. (Kodachrome) ■ Da: Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia



Buddhas Liebesfeier

## CAPITOLO 3: CINÉMATHEQUE16 PRESENTA CHAPTER 3: CINÉMATHEQUE16 PRESENTS

a cura di / curated by Cinémathèque16

## 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 non è all'altezza dell'impressione prodotta dalla vera imbibizione. Durante la visione di una copia originale si ag-



Lucretia Lombard

giunge un'emozione suscitata dalla vibrazione delle sfumature cromatiche. Le imbibizioni di queste copie 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.

Naeje Soquer e Benoît Carpentier

*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 breaks free, the tone of the film changes completely and a passionate love story fully unfolds. 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 inter-war 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.*

Naeje Soquer and Benoît Carpentier

## Scopitones

La comparsa di qualcosa di simile a un video musicale avvenne molto prima di quanto si credea. Già nel primo decennio del cinema furono prodotti film sonori con brani eseguiti da famosi musicisti. All'epoca il suono era registrato su un disco di ceralacca che veniva poi riprodotto in sincrono con il film durante la proiezione. La grande rivoluzione in termini di sviluppo del video musicale si produsse nei primi anni Quaranta con i jukebox a gettoni Panoram: i cosiddetti 'Soundies' erano costituiti da film in 16mm che venivano retroproiettati. I Panoram si trovavano tipicamente nei locali notturni, nei bar e nei ristoranti. I Soundies venivano girati in 35mm in bianco e nero e ridotti a 16mm. In Europa si dovette attendere la prima metà degli anni Sessanta, quando la rivoluzione avvenne nei bar di quartiere, dove improvvisamente apparvero jukebox provvisti di schermi noti come Cinebox (italiani) e i più popolari Scopitone (francesi). A differenza della televisione, che all'epoca era ancora in bianco e nero e concedeva uno spazio molto limitato alla cultura pop, gli Scopitone erano a colori. Le macchine erano provviste di un caricatore con film in 16mm dotati di co-

lonna sonora magnetica (anche in questo caso i film erano inizialmente girati in 35mm e ridotti a 16mm). 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 film 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 un permissivismo che oggi può essere considerato molto sessista. Ma gli Scopitone sono anche godibilissimi, e ci permettono di immergerci in un fenomeno mediatico degli anni Sessanta che negli ultimi decenni è stato sostanzialmente dimenticato.

Karl Wratschko

*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 sync with the film as it was being projected. The major revolution in music videos took place in the US in the early 1940s with Panoram coin-operated jukeboxes. In these machines the so-called Soundies were shown in a 16mm rear projection. Panorams were typically found in nightclubs, bars, and restaurants. The Soundies were shot on 35mm in black and white and then reduced to 16mm. In Europe, it took until the first half of the 1960s, when the revolution took place in the bar around the corner,*

*where suddenly jukeboxes with screens, known as Cineboxes (from Italy), and the more popular Scopitones machines (from France) 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 Scopitone machines were in colour. The machines had a carousel with 16mm films equipped with a magnetic soundtrack (originally the films were also shot on 35mm and reduced to 16mm). 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 aesthetic approaches such as the intensive use of fast editing and tracking shots, unusual location scouting, and in many cases a permissiveness, which from today's perspective can be considered 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

---

Adamo, *Vivre*

---

Aphrodite's Child, *Let Me Love, Let Me Live*

---

Brigitte Bardot & Serge Gainsbourg, *Comic Strip*

---

Alain Barrière, *Les Guinguettes*

---

Gilbert Bécaud, *L'important c'est la rose*

---

Les Brutos, *Summer Time, Besame Mucho*

---

Les Charlots, *Je chante en attendant que ça sèche*

---

Les Charlots, *Paulette la reine des paupiettes*

---

Christophe, *Les Marionnettes*

---

Nicole Croisille, *I'll Never Leave You*

---

France Gall, *Baby Pop (A-277)*

---

Johnny Hallyday, *Je te veux*

---

Enrico Macias, *Mon cœur d'attache*

---

Mireille Mathieu, *À cœur perdu*

---

Mireille Mathieu, *Je garde l'accent*

---

Mireille Mathieu, *Mon copain Pierrot*

---

Pierre Perret, *Les jolies colonies de vacances*

---

Pierre Perret, *Tonton Cristobal*

---

Annie Philippe, *Le Ticket du quai*

---

Henri Salvador, *Juanita Banana*

---

Sheila, *L'Heure de la sortie*

---

Les Surfs, *Scandale dans la famille*

---

Bobby Vee, *The Night Has a Thousand Eyes*

---

Hervé Villard, *Mourir ou vivre*

■ 16mm. D.: 70'. Col.

■ Da: Cinémathèque16

## CAPITOLO 4: IL COLORE DEL CINEMA SPERIMENTALE CHAPTER 4: THE COLOURS OF EXPERIMENTAL CINEMA

### Colori catturati senza macchina da presa *Cameraless Captured Colours*

In tutti i film di questo programma le immagini sono prodotte mediante manipolazione fisica della pellicola. I filmmaker non hanno usato la pellicola in formato ridotto nei modi previsti dalla casa produttrice. Tutte le immagini

ni a colori (e che colori!) di questi film sono state create senza usare una macchina da presa: gli autori hanno infatti utilizzato diverse tecniche artistiche, come la pittura e il disegno sulla pellicola, i graffi, la raschiatura e la graf-



Mothlight

fiatura dell'emulsione, la manipolazione del materiale filmico con sostanze chimiche o seppellendolo nel terreno, coprendolo con oggetti della natura o esponendo direttamente alla luce il materiale fotosensibile. Questo trattamento insolito della pellicola produce colori splendidi, che non avrebbero mai visto la luce attraverso la normale esposizione della pellicola 16mm.

Karl Wratschko

*In all the films in this programme the images are produced by direct physical manipulation of the film strip. The filmmakers presented here did not use the small-gauge film stock in the form intended by its manufacturers. All the colour(ful) images of these films were created without using a camera: instead, the filmmakers applied various artistic processes such as painting and drawing on the film strip, scraping and scratching in the emulsion, manipulating the film material with chemicals, burying it in the ground, covering it with artefacts from nature or exposing the photosensitive material directly in the daylight. This very unusual handling of film stock*

*results in superior colours, which would never have seen the light of day by the ordinary exposure of 16mm film stock.*

*Karl Wratschko*

#### **MOTHLIGHT**

USA, 1963 Regia: Stan Brakhage

■ D.: 4'. Col. Muto / *Silent*

#### **ABSTRACT FILM EN COULEURS**

Francia, 1991 Regia: Cécile Fontaine

■ D.: 4'. Col. Muto / *Silent*

#### **ABSTRACTION 1**

Francia, 1999 Regia: Marcelle Thirache

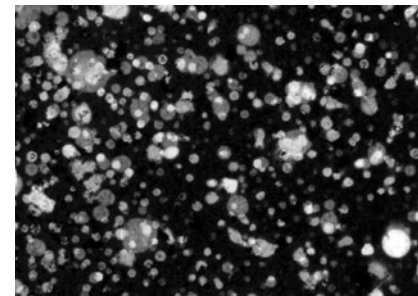
■ D.: 3'. Col. Muto / *Silent*

#### **ALL OVER**

Francia, 2001

Regia: Emmanuel Lefrant

■ D.: 7'. Col. Sonoro / *Sound*



All Over

#### **LANDFILL 16**

USA, 2011 Regia: Jennifer Reeves

■ D.: 9'. Col. Sonoro / *Sound*

#### **FILM SANS CAMÉRA STST**

Italia, 1975 Regia: Giovanni Martedi

■ D.: 5'. Col. Muto / *Silent*

■ 16mm ■ Da: Lightcone

### **Separazione dei colori Colour Separation**

Tutti i film di questo programma sono stati realizzati utilizzando tecniche di separazione dei colori, ciascuno con un procedimento lievemente diverso. *Warrab* di Arthur & Corinne Cantrill si avvale della tecnica di separazione a tre colori che consiste nel girare tre scene apparentemente simili su tre negativi a colori per poi stamparli insieme. Durante le riprese di *NYC RGB* la filmmaker Viktoria Schmid ha effettuato triple esposizioni su un'unica pellicola negativa a colori e ha girato ogni ripresa in tre momenti differenti impiegando ogni volta un filtro diverso. In *Tall Arches III* Doris Chase ha filmato una performance di danza coreografata da Mary Staton e ha sovrapposto varie riprese monocromatiche nella stampante ottica utilizzando in quest'ultimo passaggio diversi filtri (almeno credo che così abbia fatto: forse potremo verificarlo durante la proiezione). In questo modo



Warrah

ha creato sagome variopinte che si incastrano perfettamente l'una nell'altra e appaiono come ombre multiple e colorate delle ballerine. In tutti e tre i film qui presentati la rappresentazione del tempo che passa svolge un ruolo importante.

Karl Wratschko

*All the films in this programme were made using colour separation techniques, each one involving a slightly different procedure. Warrah by Arthur & Corinne Cantrill is realised by the three-colour separation technique of shooting three apparently similar scenes on three colour film negatives and printing them together afterwards. During the shooting of NYC RGB, filmmaker Viktoria Schmid carried out triple exposures on one colour film negative and shot every take in three different moments using a different filter each time. In Tall Arches III Doris Chase filmed a dance performance choreographed by Mary Staton and overlaid several monochromatic recordings in the optical printer and used different filters in this last step (at least I think she did it that way – maybe we can verify that at the screening). In this way she created colourful silhouettes that fit into each other perfectly and appear as multiple colourful shadows of the dancers. In all the three films of this programme the depiction of the passing of time plays a significant role.*

Karl Wratschko

## WARRAH

Australia, 1980

Regia: Arthur & Corinne Cantrill



NYC RGB

- 16mm. D.: 15'. Col. Sonoro / Sound
- Da: Arsenal - Institut für Film und Videokunst e.V.

## NYC RGB

Austria, 2023 Regia: Viktoria Schmid

- 16mm. D.: 7'. Col. Sonoro / Sound
- Da: sixpackfilm

## TALL ARCHES III

USA, 1974 Regia: Doris Chase

- Mus.: Vito Ricci ■ 16mm. D.: 6'. Col. Sonoro / Sound ■ Da: Collectif Jeune Cinéma

## Gioco di colori Colour Play

In questi film gli artisti hanno ottenuto sontuosi effetti cromatici sfruttando le possibilità della stampatrice per pellicole e della macchina per la calibrazione del colore. Alcune di queste opere sfidano fino all'estremo la percezione del colore dello spettatore: è un'esperienza intensiva che espande la percezione e permette di gettare uno sguardo sui processi di postproduzione nell'arte cinematografica e su ciò che avviene dietro le quinte della produzione del colore durante la realizzazione di un film. Si parla spesso della naturalezza che il colore dona a un'immagine in movimento o a una fotografia. Questa selezione mostra



Tall Arches III

che la cattura del colore con un metodo fotochimico o digitale è un processo estremamente artificiale, e che l'autenticità è sempre e decisamente un atto di costruzione.

Karl Wratschko

*To create the films in this programme, the artists used the possibilities of the film printer and the grading machine to achieve lavish colour effects. Some of the films challenge the spectator's colour perception to the extreme – a perception-expanding and intensive experience that offers insights into postproduction processes in cinematic art and a look behind the facade of colour production during the act of filmmaking. People often talk about the naturalness that colour brings to a moving image or a photograph. This selection shows that capturing colour with a photochemical or digital medium is a very artificial process and that authenticity is definitely always an act of construction.*

Karl Wratschko



Printer Light Play

## ACTS OF LIGHT. RATE OF CHANGE

USA, 1972 Regia: Bill Brand

- 16mm. D.: 18'. Col. Muto / *Silent*
- Da: Lightcone

## RODE MOLEN

Paesi Bassi, 2013 Regia: Esther Urlus

- 16mm. D.: 5'. Col. Sonoro / *Sound*
- Da: Lightcone

## PRINTER LIGHT PLAY

Australia, 1978

Regia: Arthur & Corinne Cantrill

- 16mm. D.: 6'. Col. Sonoro / *Sound*
- Da: Arsenal - Institut für Film und Videokunst e.V.

## HOLON

Francia, 1982 Regia: Christian Lebrant

- 16mm. D.: 15'. Col. Muto / *Silent*
- Da: Lightcone

## Colore queer Colour Queerness

Il formato ridotto è stato per molto tempo il medium principale della cinematografia underground, soprattutto nel campo del cinema gay e queer. I colori definiscono le classi, siano essi la classe borghese, quella imprenditoriale o le sottoculture. La comunità gay in particolare è stata sempre caratterizzata da un utilizzo particolare del colore. Utilizzo che in *Puce Moment* e *Pink Narcissus* si trasferisce in modo consono nel mezzo cinematografico. Questi film possono quindi affascinarci con gli autentici caratteri cromatici di un movimento underground molto influente, la cui estetica e il cui stile di vita hanno finito per trovarsi al centro della società. Per molto tempo la comunità queer si è concentrata sugli uomini gay, e non



Pink Narcissus

sulle donne gay. *The Colour of Love* di Peggy Ahwesh ci ricorda questo smontando letteralmente i riflettori puntati sulla mascolinità in questa sottocultura.

Karl Wratschko

*The small gauge format was for a long time the main medium in underground filmmaking, especially in the field of gay and queer cinema. Colours define classes, be it the bourgeois class, business people or subcultural groups. The gay community in particular has always been characterised by its very own use of colours. In Puce Moment and Pink Narcissus this use of colours is transferred congenially into the medium of film. Therefore these films can enchant us with the genuine colour characteristics of a very influential underground movement, whose aesthetics and way of living ultimately found itself in the centre of society. The focus in the queer community was for a long time mainly on the*

*gay men and not on the gay women. The Colour of Love by Peggy Ahwesh reminds us of that fact and literally deconstructs the spotlight on masculinity in this subculture.*

Karl Wratschko

## PUCE MOMENT

USA, 1949 Regia: Kenneth Anger

- Scen.: Kenneth Anger. F.: Curtis Harrington. Int.: Yvonne Marquis. Prod.: Kenneth Anger ■ 16mm. D.: 6'. Col. Sonoro / *Sound* ■ Da: Cinédoc Paris Film Coop

## PINK NARCISSUS

USA, 1971 Regia: James Bidgood

- Scen., F.: James Bidgood. Int.: Don Brooks (Angel), Bobby Kendall (Pan), Arthur Williams (John), Charles Ludlam. Prod.: James Bidgood ■ 35mm (a partire da / *blow up from 8mm e 16mm*).



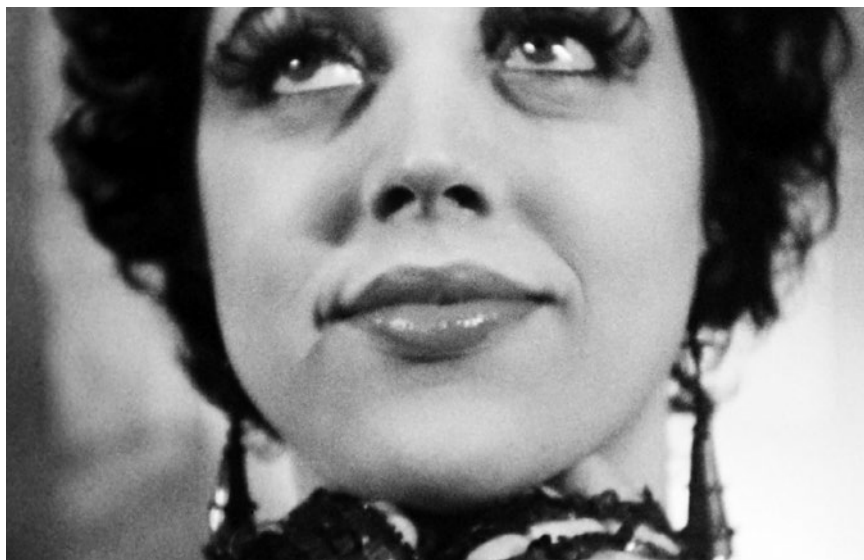
D.: 71'. Col. Sonoro / Sound ■ Da: EYE  
Filmmuseum per concessione di Strand  
Releasing

Attualmente Michael Lumpkin sta lavorando al restauro digitale del film, che sarà proiettato in una prossima edizione del Cinema Ritrovato.

*Currently, Michael Lumpkin is working on the digital restoration of the film that will be screened in a future edition of Il Cinema Ritrovato.*

### THE COLOR OF LOVE

USA, 1994 Regia: Peggy Ahwesh  
■ 16mm. D.: 10'. Col. Sonoro / Sound  
■ Da: Lightcone



Puce Moment

## CAPITOLO 5: ENCORE CHAPTER 5: ENCORE

### [One Channel of the 9-channel AV-installation Riegersburg]

Austria, 2021

■ 16mm. L.: 30 m. D.: 3'. Imbibito e virato /  
*tinted and toned* (da Jan Ledecký). Muto /  
*Silent* ■ Da: Andreas Heller e Karl Wratschko

Questo rullo di pellicola 16mm, che faceva parte di una videoinstallazione a nove canali prodotta per un festival artistico, è stato il primo e unico film in 16mm con imbibizioni e viraggi realizzati da Jan Ledecký. Che qui ha usato un procedimento di imbibizione per immersione in un bagno di colore e un viraggio al ferro. Per fare questo ha dovuto adattare gran parte delle sue attrezzature. Presentiamo questa stampa unica nel suo genere per mostrare come le tecniche del viraggio e dell'imbibizione – eseguite da un laboratorio professionale – siano ancora oggi possibili, e per offrirvi l'esperienza di una stampa fotochimica in 16mm con viraggi e imbibizioni prodotta nel Ventunesimo secolo.

Karl Wratschko



[One Channel of the 9-channel AV-installation *Riegersburg*]

*This 16mm film reel, which was shot as part of a nine-channel installation produced for an art festival, was the first and only 16mm film ever tinted and toned by Jan Ledecký. He used a bath tinting process and an iron toning to produce this print. This process required making adaptations to much of his equipment. We present this*

*unique print, to show that real tinting and toning – carried out by a professional lab – can still be achieved today. And also to give you the authentic experience of a tinted and toned 16mm photochemical print manufactured in the 21<sup>st</sup> century.*

Karl Wratschko

# I COLORI DEL CINEMA RITROVATO 2024

*Il Cinema Ritrovato's Colours 2024*

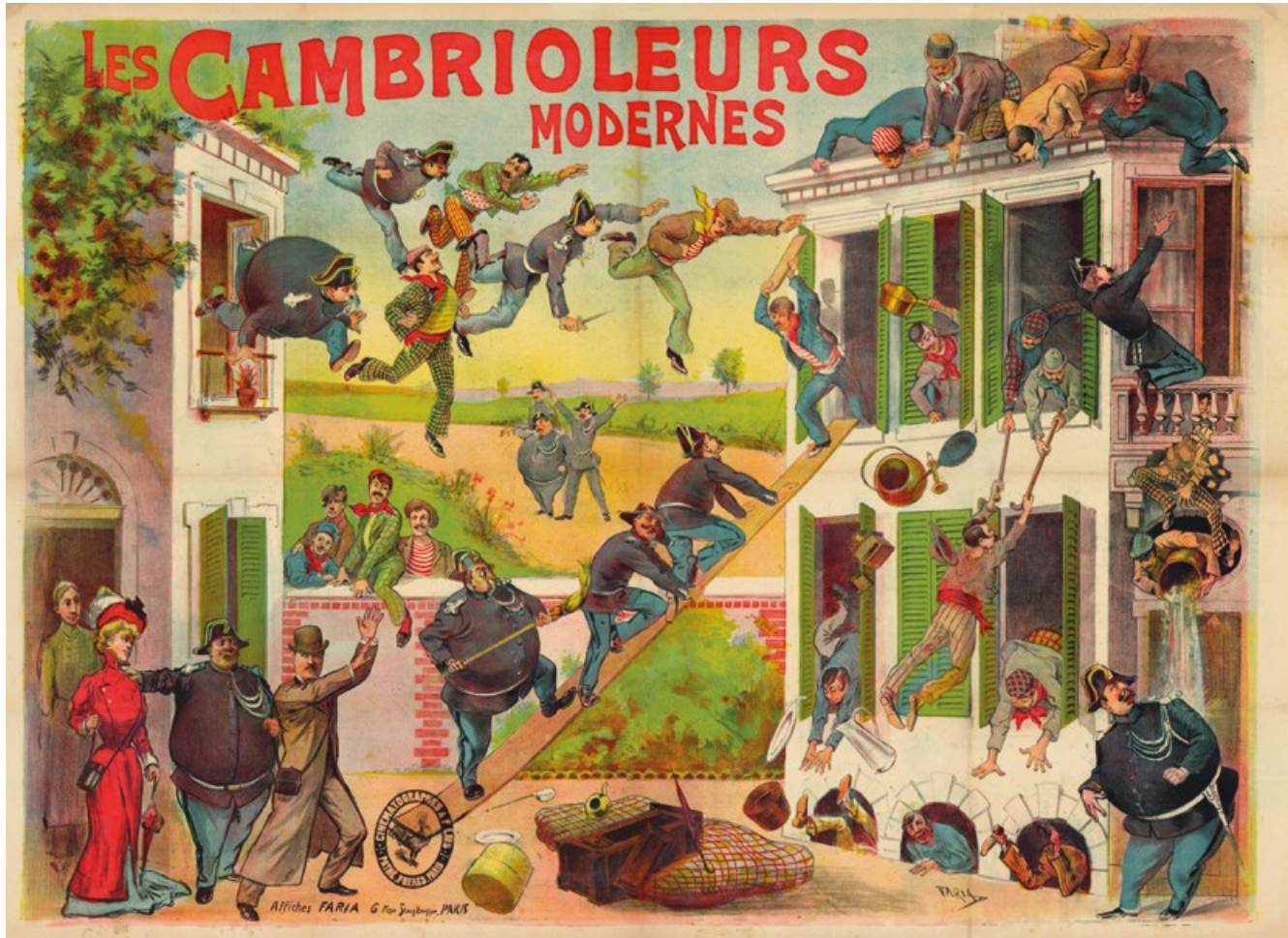




*La Métamorphose du papillon* (Francia, 1904) di Gaston Velle



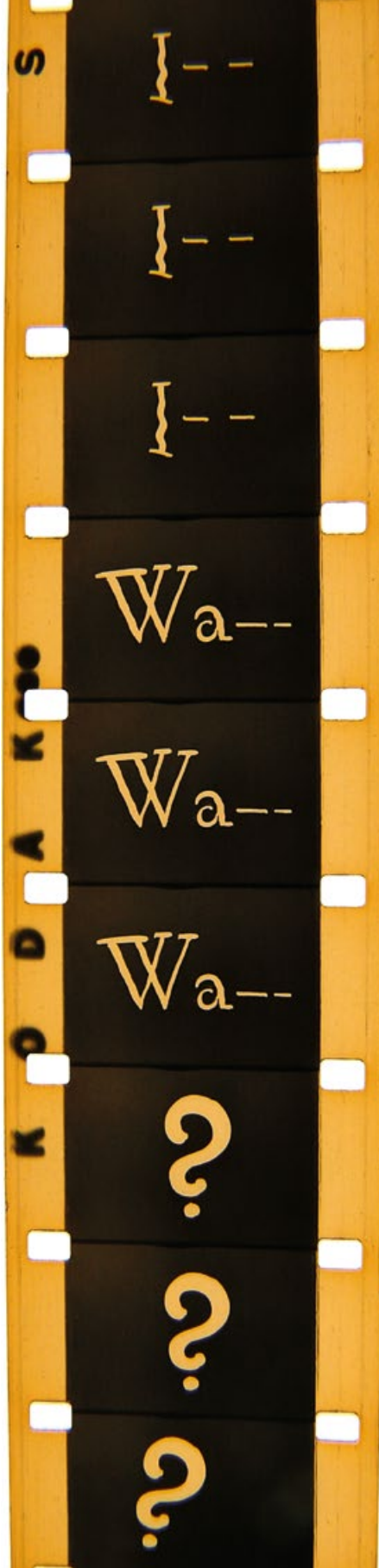
*Les grandes eaux de Versailles* (Francia, 1904)



Manifesto di Cândido de Faria per *Les Cambrioleurs modernes* (Francia, 1902) © Fondation Jérôme Seydoux-Pathé

[*Mode uit Parijs 3*] (Francia, 1911-1927)





Pellicola 16mm di *Lucretia Lombard*  
(USA, 1923) di Jack Conway



Poster di *Der blaue Engel* (Germania, 1930) di Josef von Sternberg

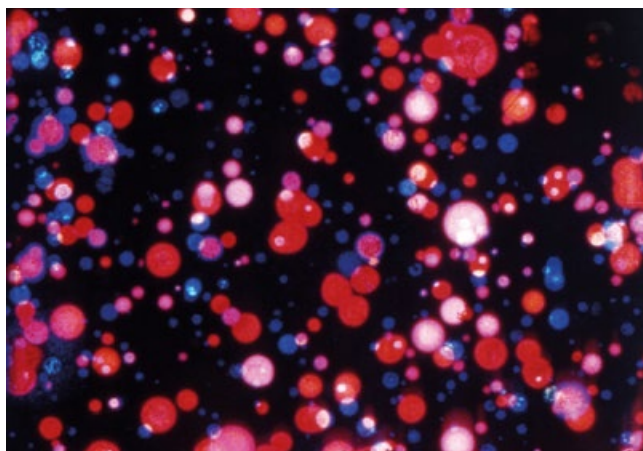




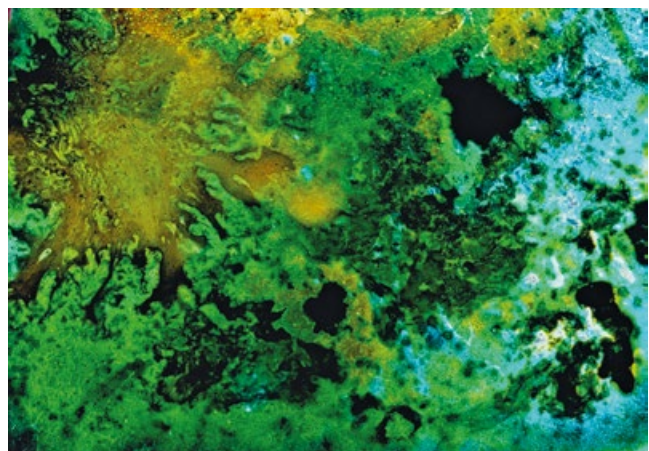
Publicità per "Porto-Arc", proiettore 16mm RCA



*Pink Narcissus* (USA, 1971) di James Bidgood

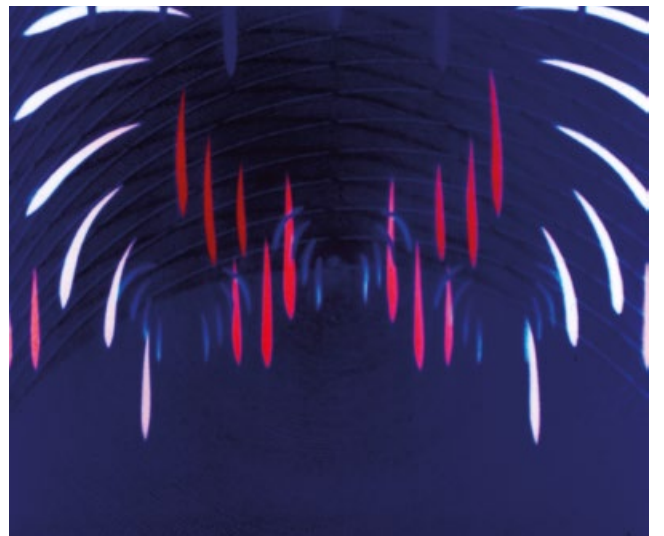
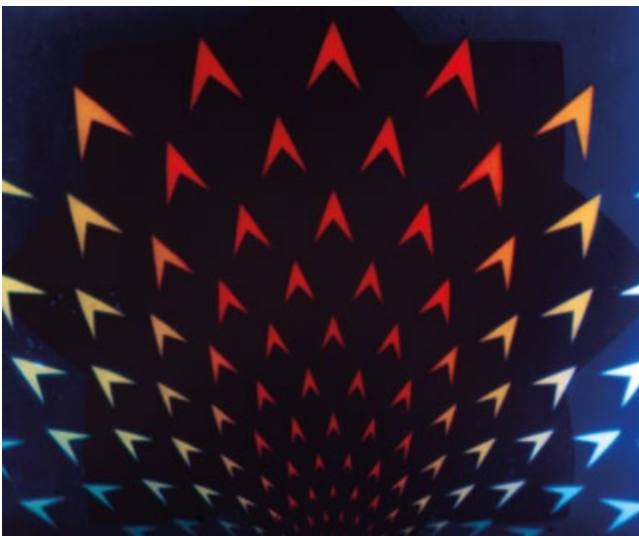
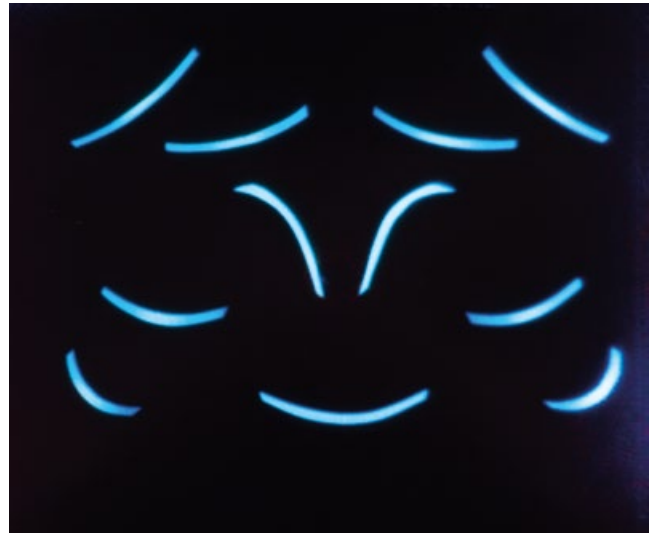
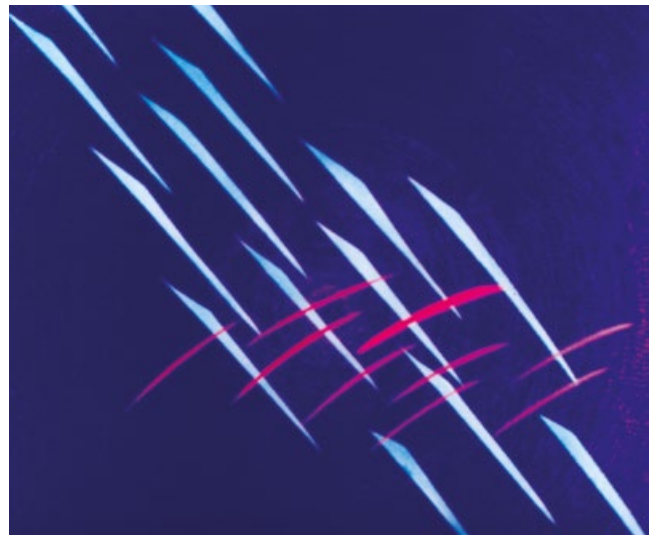
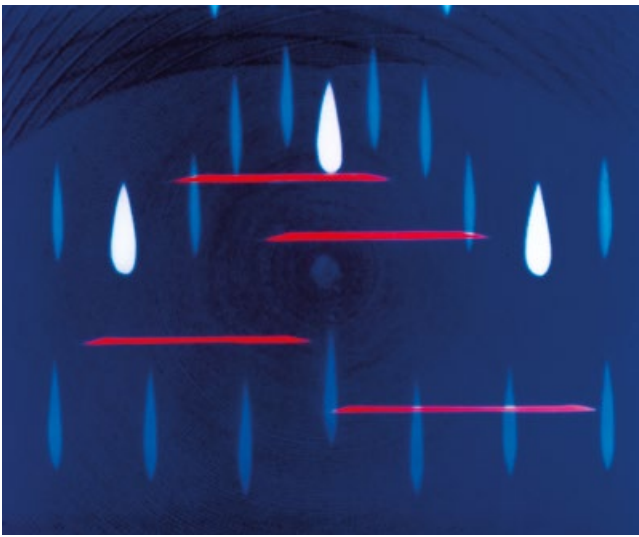


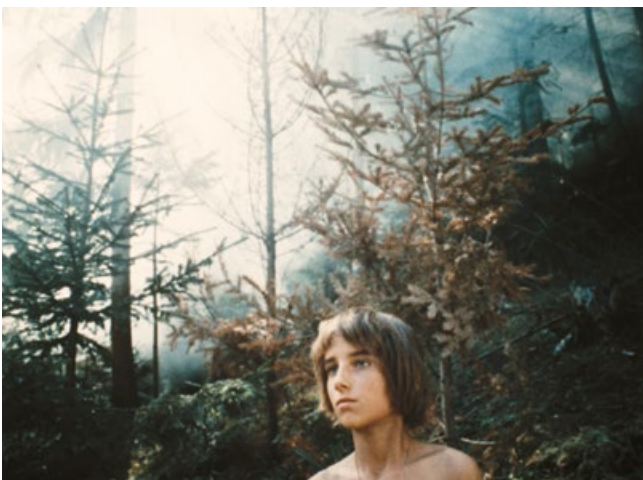
*All Over* (Francia, 2001) di Emmanuel Lefrant



*Landfill 16* (USA, 2011) di Jennifer Reeves

*Tanz der Farben* (Germania, 1939) di Hans Fischinger



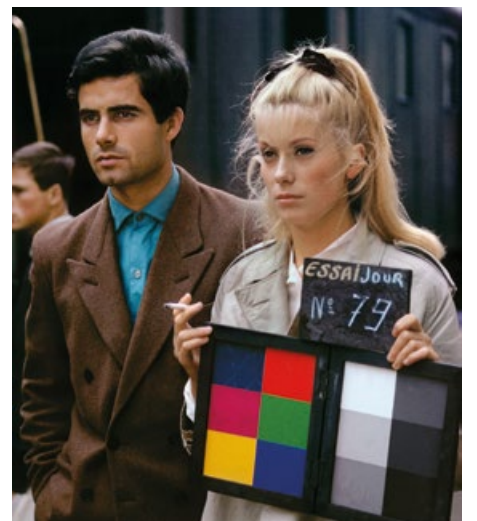


*Tini zabutykh predkiv* (URSS [Ukraine], 1966) di Sergej Paradžanov



*Vražda ing. Čerta* (Cecoslovacchia, 1970) di Ester Krumbachová





*Les Parapluies de Cherbourg* (Francia-Germania Ovest, 1964) di Jacques Demy



*Ich bin ein Elefant, Madame* (Germania Ovest, 1969) di Peter Zadek







*Paris, Texas* (Germania Ovest-Francia, 1984) di Wim Wenders

# IL CINEMA RITROVATO KIDS E YOUNG



Programma a cura / Programme curated by **Schermi e Lavagne**

Anche quest'anno Schermi e Lavagne, il dipartimento educativo della Cineteca di Bologna, propone un ricco programma di proiezioni, laboratori e spettacoli dedicato ai più piccoli, che potranno accedervi grazie a uno speciale accredito.

Rendiamo omaggio a Fusako Yusaki, giapponese all'anagrafe ma italiana d'adozione, maestra indiscussa dell'animazione in stop-motion con la plastilina, attiva dagli anni Sessanta tra pubblicità, cortometraggi, videoclip musicali e programmi televisivi, per i quali ha dato vita a personaggi senza tempo, come il cagnolino Peo e i due simpatici alieni Naccio e Pomm. Ai giovanissimi cinefili sono dedicati anche i dodici episodi di *Le più belle fiabe del mondo*, storica serie animata prodotta dalla Radiotelevisione svizzera, diretta da Victor Tognola con il prezioso contributo di Adelchi Galloni.

Anche quest'anno uno spazio speciale ai festival internazionali: quello di Annecy, la più importante kermesse mondiale dedicata al cinema d'animazione, e quello di Clermont-Ferrand, tradizionale vetrina di cortometraggi provenienti da tutto il mondo.

Le collaborazioni con le cineteche europee sono un elemento imprescindibile della programmazione del *Cinema Ritrovato Kids*: la Cinemateca Portuguesa e il Národní filmový archiv di Praga hanno selezionato per il nostro giovane pubblico alcuni corti del passato e del presente, che testimoniano la ricchezza della tradizione del cinema d'animazione dei loro paesi e di autori come Regina Pessoa, Pedro Serrazina, Hermína Týrlová e Břetislav Pojar.

Il *Cinema Ritrovato Kids* si espande in diversi luoghi della città: oltre ai luoghi della Cineteca e agli ormai consueti spazi 'off' al Giardino del Guasto e alle Serre dei Giardini Margherita, alcune proiezioni saranno organizzate presso il Giardino del Ghisello, il Centro per bambini e famiglie Tasso Inventore e la Sala Centofiori.

Il gruppo del Cinema Ritrovato Young, composto da una ventina di 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, recensioni, interviste agli ospiti e al pubblico.

Non mancheranno momenti di riflessione dedicati al pubblico adulto. Presenteremo *A scuola di cinema*, progetto di educazione all'immagine della Cineteca di Bologna nell'ambito del Piano Nazionale Cinema e Immagini per la Scuola, il programma *CinEd*, progetto europeo condotto dalla Cinemateca Portuguesa, e le azioni intraprese dal festival di Annecy. *Last but not least*, una masterclass sul cinema di animazione in onore di Giannalberto Bendazzi a cura di Cartùn APS, e l'incontro *Vedere l'invisibile*, dialogo tra scienza e animazione di fronte alla sfida di raccontare i misteri dell'universo.

*This year, once again, the educational department of the Cineteca di Bologna, Schermi e Lavagne, will present a rich programme of screenings, workshops and events aimed at young audiences, who will be granted access with a special accreditation.*

*We will pay homage to Fusako Yusaki, an undisputed master of plasticine stop-motion animation who is Japanese-born but Italian by adoption and has been active since the 1960s in adverts, shorts, music videos and TV programmes, for which she created timeless characters like the puppy Peo and the endearing aliens Naccio and Pomm.*

*Also on show for young cinephiles are the 12 episodes of Le più belle fiabe del mondo, the historic animated series produced by Radiotelevisione svizzera, Swiss public television, directed by Victor Tognola and with the priceless contribution of Adelchi Galloni.*

*This year we again reserve a special space for international festivals: Annecy, the most important animation festival in the world, and Clermont-Ferrand, the traditional showcase for international short films.*

*Our collaboration with European film archives is an essential part of the Cinema Ritrovato Kids programme: for our young audiences, the Cinemateca Portuguesa and the Národní filmový archiv in Prague have selected various shorts from the past and present, which provide a testament to the rich animation tradition in their respective countries and to the work of filmmakers such as Regina Pessoa, Pedro Serrazina, Hermína Týrlová and Břetislav Pojar.*

*Il Cinema Ritrovato Kids branches out into different parts of the city: aside from the Cineteca's own spaces and regular off-site locations such as the Giardino del Guasto and the Serre dei Giardini Margherita, several screenings will take place in the Giardino del Ghisello, the Centro per bambini e famiglie Tasso Inventore and the Sala Centofiori.*

*The Cinema Ritrovato Young group, which comprises about 20 teenagers between the ages of 16 and 19, will present an overview of titles selected from the festival programme, around which they will produce video clips, film reviews and interviews with special guests and the public.*

*There will also be opportunities for reflection on the part of adult audiences. We will present A scuola di cinema, a project on audiovisual education organised by the Cineteca di Bologna as part of the Piano Nazionale Cinema e Immagini per la Scuola; CinEd, a European project organised by the Cinemateca Portuguesa; schemes organised by the Annecy festival. Last but not least, a masterclass on animation curated by Cartùn APS in honour of Giannalberto Bendazzi; and Vedere l'invisibile, an encounter bringing together science and animation in an attempt to recount the mysteries of the universe.*

## IL MONDO IN PLASTILINA DI FUSAKO YUSAKI THE PLASTICINE WORLD OF FUSAKO YUSAKI



Peo Gallery

E poi, in fondo in fondo, noi siamo nati dalla terra. Tutte le cose che esistono nel mondo, prima o poi, ritornano alla terra. Un fiore, per esempio: un giorno nasce e poi ridiventa terra. La terra è la sostanza della vita. Io faccio vivere la terra, con gioia, animando la plastilina.

Fusako Yusaki

Fusako Yusaki, pioniera e protagonista assoluta dell'arte dell'animazione in stop motion con la plastilina, è nata in Giappone ma risiede in Italia da oltre cinquant'anni. Arrivata all'Accademia di Brera nel 1964 grazie a un concorso internazionale, inizia a lavorare per la televisione italiana realizzando tra il 1971 e il 1979 la famosa serie di caroselli per Fernet Branca. Nel 1972 realizza il suo primo cortometraggio, *Pentalogia del mondo perduto*, in cui affronta temi come la natura, il lavoro, l'inquinamento, il traffico, seguito, l'anno successivo, da *La ballata dell'omino stanco*. Dal 1983 comincia a cre-

are e produrre in modo indipendente i suoi film. Innumerevoli le collaborazioni: sigle, corti didattici, varie serie tv, tra cui *Peo* e i suoi spin-off, trasmessi dalla Radiotelevisione svizzera tra il 1997 e il 2012. Il tutto, sempre e rigorosamente, in plastilina.

Il cinema di Fusako Yusaki non ha bisogno della parola: suono, musica e immagine si fondono in film della durata di pochi minuti in cui grumi di terra si animano e prendono forme diverse, modificandosi in continuazione. L'autrice mette in pratica il paradigma della terra come organismo vivente: come la vita procede giorno dopo giorno, passo dopo passo, così la terra di Fusako Yusaki si trasforma in mille immagini, ciascuna legata alla precedente e alla successiva da un ciclo vitale inesauribile. La retrospettiva si articola in tre diversi appuntamenti che danno conto dell'evoluzione e della varietà della produzione artistica di Fusako Yusaki.

*Ultimately, we are born from the earth. Everything that exists in the world, sooner or later, returns to the earth. A flower, for example: one day it is born, and then it becomes earth again. Earth is the substance of life. By moulding plasticine, I joyfully bring earth to life.*

Fusako Yusaki

*Fusako Yusaki, one of the pioneers and leading lights in the art of stop-motion plasticine animation, was born in Japan but has lived in Italy for more than 50 years. An international competition brought her to the Accademia di Brera in 1964 and she then worked for Italian TV, making a famous series of adverts for Fernet Branca between 1971 and 1979. In 1972 she made her first short film, *Pentalogia del mondo perduto*, in which she dealt with such themes as nature, work, pollution and traffic; *La ballata dell'omino stanco* followed the next year. In 1983, she started producing her films entirely independently. She collaborated with numerous institutions to produce idents, educational shorts and several TV series, including *Peo* and its spin-offs, which were broadcast by Swiss public television between 1997 and 2012. Everything, always and exclusively, in plasticine.*

*Fusako Yusaki's cinema has no need for the spoken word: sound, music and images combine in films lasting just a few minutes in which clumps of earth come to life and assume different forms, constantly mutating. The filmmaker follows the principle of treating earth like a living organism; just as life goes on, step-by-step and day-by-day, so Fusako Yusaki's earth is transformed into a thousand different images, each linked to the one before and the one that follows by the unending cycle of life. This retrospective is divided into three separate programmes, which take account of the variety and evolution of Fusako Yusaki's artistic practice.*

**Cortometraggi e videoclip**  
*Short films and music videos*

**BALLATA DELL'OMINO  
STANCO**

(Italia/1973) di Ro Marcenaro (8')

**FERNET BRANCA:  
MALEDETTA GUERRA**

(Italia/1971) di Ro Marcenaro, Fusako  
Yusaki, Massimiliano Squillace (2')

**FERNET BRANCA:  
MALEDETTI RUMORI**

(Italia/1971) di Ro Marcenaro, Fusako  
Yusaki, Massimiliano Squillace (2')

**OMINIDE**

(Italia/1974) di Ro Marcenaro (12')

**TERMITUOMO**

(Italia/1975) di Ro Marcenaro (11')

**L'OCONA SGANGHERONA**

(Italia/1990) di Fusako Yusaki (3')

**STAGIONI SENZA PAROLE**

(Italia/1991) di Fusako Yusaki (3')

**T.V.U.O.G.**

(Italia/1992) di Fusako Yusaki (5')

**L'ALBERO AZZURRO – Sigla**

(Italia/2001) di Fusako Yusaki (1')

**IL CANE CAPELLONE**

(Italia/2004) di Fusako Yusaki (2')

**LA ROSA DEI VENTI**

(Italia/2006) di Fusako Yusaki (4')

**MERAVIGLIOSO È**

(Italia/2018) di Fusako Yusaki (4')

**Serie televisive / TV series**

**TALPY**

(Giappone/1992-1994)  
di Fusako Yusaki  
(selezione di episodi / *selected episodes*, 1')

**NACCIO E POMM**

(Giappone/2003-2007)  
di Fusako Yusaki  
(selezione di episodi / *selected episodes*, 5')

**PEO GALLERY**

(Svizzera/2004-2007)  
di Fusako Yusaki  
(selezione di episodi / *selected episodes*, 2')

**POLÌS**

(Italia/2010) di Fusako Yusaki  
(selezione di episodi / *selected episodes*, 4')

**OTO E LA MUSICA**

(Giappone/2013) di Fusako Yusaki  
(selezione di episodi / *selected episodes*, 6')

**LE PIÙ BELLE FIABE DEL MONDO**  
**THE WORLD'S MOST BEAUTIFUL FABLES**

Io senza il cinema non posso pensare l'illustrazione. Continuo a vedere sempre il cinema. Sono diviso a metà tra pittura e cinema, sono le mie divinità. E si mescolano tantissimo.

Adelchi Galloni

Nel lungo e variegato percorso artistico di Adelchi Galloni, maestro dell'illustrazione italiana, il cinema è sempre stato una fonte inesauribile d'ispirazione.

“Devi conoscere il grande cinema, che ti insegna l'inquadratura. Se devi illustrare un racconto, è da lì che capisci se devi alzare o abbassare il cielo. John Ford, per esempio, alle volte lascia tre dita di cielo, a volte più di metà schermo”, affermava l'illustratore in un'intervista in occasione della retrospettiva che Hamelin Associazione Culturale gli ha dedicato a Bologna nel 2019. Nella sua carriera Galloni ha

attraversato linguaggi diversi – pittura, illustrazione, animazione, grafica pubblicitaria – sperimentando e rinnovando ogni volta il suo stile.

*Il Cinema Ritrovato Kids* rende omaggio al mondo animato del maestro attraverso una selezione di cortometraggi tratti dalla serie *Le più belle fiabe del mondo*, una delle più importanti produzioni della storia della Radiotelevisione svizzera. Frutto della collaborazione tra Galloni e Victor Tognola la serie riprende le favole tradizionali di Esopo adattandole allo schermo attraverso uno stile grafico vicino all'acquerello. A impreziosire i racconti, la voce narrante di Giancarlo Dettori e i 'versi' di Carlo Bonomi, già voce dell'indimenticabile *Linea di Osvaldo Cavandoli*.

*I cannot imagine illustration without cinema. I am always watching cinema. I*

*am torn between cinema and painting; they are my Gods. And they constantly mix.*

Adelchi Galloni

*In the long and varied artistic journey of Adelchi Galloni, a master of Italian illustration, the cinema has been a constant source of inspiration.*

*“You must study great cinema, which teaches you about framing. If you want to illustrate a story, it is the cinema that teaches you whether you need to raise or lower the skyline. John Ford, for example, sometimes leaves three fingers' worth of sky and other times more than half the screen.” These words were spoken by the illustrator during the Hamelin Associazione Culturale retrospective of his work, which took place in Bologna in 2019. In the course of his career, Galloni has made use of different media – painting, illustration, animation, graphic*



La volpe e il lupo

*design, advertisements – always experimenting and refreshing his style.*

Il Cinema Ritrovato Kids pays homage to the maestro's animated works through an array of shorts drawn from

*the series Le più belle fiabe del mondo, one of the most important productions in the history of Swiss Italian public television. The result of a collaboration between Galloni and Victor Tognola, the series*

*revisits Aesop's classic fables, adapting them for the screen using a graphic style not dissimilar from water colours. The stories are enriched by narration spoken by Giancarlo Dettori and noises by Carlo Bonomi, previously the voice of Osvaldo Cavandoli's unforgettable Linea.*

**L'asino e il lupo**  
**Il serpente e la sua coda**  
**Il pesce piccolo e il pesce grosso**  
**Il leone e il topo**  
**La rana e il toro**  
**La volpe e il lupo**  
**Il corvo e l'aquila**  
**La lepre e la tartaruga**  
**Il corvo e il pavone**  
**Il colombo e la formica**  
**Il topo, la rana e il falchetto**  
**La volpe e la cicogna**

(Svizzera/1981)

di Victor Tognola e Adelchi Galloni  
 (6' ciascuno / each)

Coproduzione Blue Lion Film S.A e  
 RSI Radiotelevisione svizzera di lingua italiana

## COSA C'È NELLA SCATOLA? / WHAT'S IN THE BOX?

da / from Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand

Dal festival francese di Clermont-Ferrand, una selezione di magnifici cortometraggi per piccoli e piccole che, attraverso l'uso sapiente di tecniche differenti, trasporta in un mondo pieno di storie.

Dalla versione comica della fiaba di Andersen *Il custode dei porci*, alla misteriosa scatola gigante che in *Wat zit er in die kist?* viaggia attraverso mari, aeroplani e bus senza che nessuno ne conosca il vero contenuto; da *Lulina*, che dà forma alle sue paure disegnando sulla luna, a *Boris*, fornaio del villaggio, che un bel giorno diventa allergico alla farina e non sa più come fare il pane per tutti.

Il Festival del Cortometraggio di Clermont-Ferrand, giunto quest'anno alla sua 46<sup>a</sup> edizione, offre oltre ai tre

concorsi, alle retrospettive e alle rassegne tematiche una programmazione dedicata al giovane pubblico, in particolare per bambini e bambine accompagnate dai genitori e per le scuole di tutti i gradi. Durante l'anno, inoltre, collabora con gli istituti scolastici organizzando proiezioni e laboratori.

*From the French festival of Clermont-Ferrand, we present a selection of magnificent shorts for boys and girls that, thanks to an intelligent use of a wide variety of techniques, transport the viewer into a world of stories.*

*From the comic adaptation of Andersen's fable The Swineherd to the mysterious giant box of Wat zit er in die kist?, which travels by ship, plane and bus without anyone discovering what it*

*contains, and from Lulina, who expresses her fears by drawing on the moon, to Boris, the village baker who suddenly develops an allergy to flour and can no longer make the bread everyone needs.*

*In addition to its three competitions, retrospectives and themed programmes, the Clermont-Ferrand International Short Film Festival, now in its 46<sup>th</sup> year, also features a programme aimed at young audiences, in particular children accompanied by their parents and school parties of all ages. During the course of the year, they also collaborate with educational institutes organising screenings and workshops.*

Programma a cura di / Programme curated by Roger Gonin

## THE SWINEHERD

(Danimarca/2023) di Magnus Iglund Møller e Peter Smith (7')

## WAT ZIT ER IN DIE KIST?

(Belgio/2023) di Pieter Gaudesaboos e Bram Algoed (9')

## LULINA E A LUA

(Brasile/2023) di Alois Di Leo e Marcus Vinicius Vasconcelos (14')

## LA BOULANGERIE DE BORIS

(Francia-Svizzera-Croazia/2023) di Maša Avramović (8')



Lulina e a Lua

## PASSEGGIATE ANIMATE PER PICCOLI CINEFILI ANIMATED STROLLS FOR YOUNG CINEPHILES

da / from Festival international du film d'animation d'Annecy

Dal 2017 il concorso Young Audience del Festival internazionale del film d'animazione di Annecy propone cortometraggi provenienti da ogni parte del mondo e pensati per un pubblico di bambini, ma rivolti a spettatori di ogni età.

I film qui presentati sono finestre sul mondo: storie brevi e uniche in cui autori ci parlano in modo delicato e appassionante delle nostre e delle loro vite.

Nel primo programma, dedicato ai più piccoli, il punto di vista è quello di un bambino che scopre il mondo e impara a conoscere le emozioni; il secondo programma permette invece di allontanarsi, portare lo sguardo altrove, scoprire mondi strani e meravigliosi.

Ognuno di questi film illustra la bellezza e la varietà delle tecniche di animazione sperimentate dagli autori: dal disegno all'animazione digitale 2D e alla stop motion.

Con i suoi sessantatré anni di esistenza, il Festival internazionale del film d'animazione di Annecy si è affermato come il principale evento mondiale dedicato all'animazione. Combinando le proiezioni con il Marché international du film d'animation



Entre deux sœurs

(Mifa), offre un ricco programma di concorsi, anteprime, retrospettive, conferenze, mostre e incontri.

*Since 2017, the Young Audience competition of the Annecy International Animation Film Festival has featured shorts from all over the world made for children but screened to audiences of all ages.*

*The films presented here constitute a window onto the world: unique short*

*stories by filmmakers who speak passionately and sensitively about our lives and their own.*

*In the first programme, dedicated to younger children, the perspective is that of a child who discovers the world and their emotions; the second, on the other hand, leads us elsewhere, to discover strange and marvellous worlds. Each of these films demonstrates the variety and beauty of the various animation*

techniques employed by the filmmakers: from drawing to 3D digital animation to stop-motion. Over the course of the 63 years it has been in existence, the Annecy International Animation Film Festival has proved itself to be the most important event in the world dedicated to animation. Combining screenings with the *Marché international du film d'animation (Mifa)*, it offers a rich programme of competitions, premieres, retrospectives, conferences, exhibitions and talks.

Programma a cura di / *Programme curated by* Peggy Zejgman-Lecarme

### DRÔLE DE POISSON

(*Funny Fish*, Francia-Svizzera/2018)  
di Krishna Chandran A. Nair (6')

### GRAND LOUP & PETIT LOUP

(*Big Wolf & Little Wolf*, Belgio-Francia/2018) di Rémi Durin (14')

### SARKAN

(*The Kite*, Repubblica Ceca/2019)  
di Martin Smatana (14')

### ENTRE DEUX SŒURS

(*To Be Sisters*, Francia/2022)  
di Clément Céard e Anne-Sophie Gousset (7')

### COME INTO MY ARMS

(Francia/2022)  
di Tamerlan Bekmurzayev (2')

### FATHER AND DAUGHTER

(Paesi Bassi-Regno Unito/2000)  
di Michaël Dudok de Wit (9')

### HEDGEHOG'S HOME

(Canada-Croazia/2017)  
di Eva Cvijanovic (10')

### NUIT CHÉRIE

(*Sweet Night*, Belgio/2018)  
di Lia Bertels (13')

### PAPERPLANES

(India/2022)  
di Arvind Singh Jeena (7')

### IDODO

(Svizzera-Papua Nuova Guinea-USA/2022) di Ursula Ulmi (10')

## TESORI D'ARCHIVIO / TREASURES FROM THE ARCHIVE

da / from Národní filmový archiv

### Magia, non solo nelle fiabe *Magic Is Not Only in Fairy Tales*

La magia e la stregoneria possono risolvere qualsiasi problema apparentemente insolubile. Un fischietto magico aiuterà a sconfiggere il re testardo, e un diavolo contribuirà con la sua magia a proteggere il nonno da un principe malvagio. Ma quando la magia esce dalle fiabe le cose possono farsi davvero complicate. Una pentola che il nonno ha accidentalmente dissotterrato in giardino moltiplica magicamente qualsiasi cosa vi venga messa dentro. Ma che succede se a cadere nella pentola è proprio il nonno? A questo punto una nonna ingegnosa deve risolvere la situazione.

Michaela Mertová

*Magic and sorcery can solve any seemingly intractable problem. A magical whistle will help defeat the stubborn king, and a devil's magic will help pro-*



Paraplíčko

*tect grandfather against an evil prince. But when magic wanders outside of fairy tales, it can make things really compli-*

*cated. A magic pot that Grandpa accidentally dug up in the garden magically multiplies whatever is put into it. But*



*what if Grandpa himself falls into the pot? Then an inventive Grandma has to resolve the situation.*

Michaela Mertová

#### **40 DĚDEČKŮ**

(*Forty Grandfathers*,  
Cecoslovacchia/1962)  
di Václav Bedřich (8')

#### **PŘÍRODOPIS V CYLINDRU**

(*Biology in Top-Hat*,  
Cecoslovacchia/1967)  
di Božena Možíšová (9')

#### **PÍŠŤALKA**

(*The Whistle*, Cecoslovacchia/1971)  
di Hermína Týrlová (13')

#### **POPLACH NA HRADĚ**

(*Uproar at the Castle*,  
Cecoslovacchia/1984)  
di Bohumil Šejda (7')

### **Il mondo dei giocattoli The World of Toys**

Cosa fanno i giocattoli quando sono soli? Forse Ole-Luk-Oie li sveglia tutte le notti con il suo ombrello magico per farsi mostrare la vasta gamma delle loro abilità. Che siano fatti di legno, carta, vetro, stoffa o perfino schiuma di sapone, non rovineranno il divertimento. Come i bambini, anche i giocattoli possono essere a volte timidi, irrequieti, capricciosi, curiosi e perfino arrabbiati. Nei loro film Hermína Týrlová e Břetislav Pojar hanno dato vita ai giocattoli per celebrare la gioia del gioco.

Michaela Mertová

*What do toys actually do when they are alone? Maybe Ole-Luk-Oie wakes them up every night with his magic umbrella to show him the wide range of their skills. Whether they are made of wood, paper, glass, textile or even soap foam, they won't spoil any fun. Like children, toys can sometimes be shy, restless, capricious, inquisitive or even angry.*

*Hermína Týrlová and Břetislav Pojar brought toys to life in their films to celebrate the joy of play.*

Michaela Mertová

#### **PARAPLÍČKO**

(*The Little Umbrella*,  
Cecoslovacchia/1957)  
di Břetislav Pojar (15')

#### **DVĚ KLUBÍČKA**

(*Two Balls of Thread*,  
Cecoslovacchia/1962)  
di Hermína Týrlová (8')

#### **KULIČKA**

(*A Marble*, Cecoslovacchia/1963)  
di Hermína Týrlová (9')

#### **HRAČKY PRAČKY**

(*Playing and Fighting*,  
Cecoslovacchia/1980)  
di Hermína Týrlová (6')

#### **PRAK DAREBÁK**

(*Naughty Slingshot*,  
Cecoslovacchia/1982)  
di Hermína Týrlová (9')

## **VIAGGIO NELL'ANIMAZIONE PORTOGHESE JOURNEY INTO PORTUGUESE ANIMATION**

Il programma propone un viaggio nell'animazione portoghese dal 1970 ai giorni nostri. Un caleidoscopio di autori (Regina Pessoa, Pedro Serrazina, José Miguel Ribeiro, Joana Toste, André Carrilho) e di tecniche (dal disegno alla plastilina passando per l'animazione di oggetti) che testimoniano la vivacità e l'alto livello qualitativo raggiunto dal genere in terra lusitana.

A plasmare il gusto di più di una generazioni di spettatori per l'arte del cartone animato ha certamente contribuito il carismatico Vasco Granja che per molti anni, dal 1974 al 1990, ha selezionato e mostrato nella televisione pubblica portoghese opere rare provenienti da tanti paesi europei e non solo. È anche forse merito suo, dun-

que, se negli anni Novanta è esplosa una generazione di registi, produttori, animatori che sono diventati maestri e riferimenti per i più giovani autori contemporanei. L'animazione portoghese continua così più viva che mai ad appassionare il pubblico di ogni età, ottenendo numerosi riconoscimenti a livello internazionale.

Neva Cerantola

*This programme offers a journey through Portuguese animation from 1970 to the present and features a kaleidoscope of filmmakers (Regina Pessoa, Pedro Serrazina, José Miguel Ribeiro, Joana Toste, André Carrilho) and techniques (from hand drawing to plasticine and the animation of objects) – all of which are tes-*

*tament to the levels of vitality and quality that the genre has reached in Portugal.*

*The appeal of animated cartoons for more than a generation of spectators undoubtedly derives, in large part, from the efforts of the charismatic Vasco Granja who, between 1974 and 1990, selected rare films from across Europe and beyond for screening on Portuguese public television. It is arguably largely thanks to him, therefore, that in the Nineties a generation of directors, producers and animators exploded onto the scene, becoming masters who would go on to influence numerous contemporary filmmakers. Portuguese animation remains as vital as ever, enthusing audiences of all ages and earning recognition at both national and international level.*

Neva Cerantola



Tio Tomás, a contabilidade dos dias

### **EU QUERO A LUA**

*(I Want the Moon!,* Portogallo/1970)  
di Artur Correia (5')

### **ESTÓRIA DO GATO E DA LUA**

*(Tale About the Cat and the Moon,*  
Portogallo/1995)  
di Pedro Serrazina (6')

### **AS COISAS LÁ DE CASA**

*(Home Things,* Portogallo/2003)  
di José Miguel Ribeiro  
(8 episodi, 2' ciascuno)

### **DODU – O RAPAZ DE CARTÃO**

*(Dodu, The Cardboard Boy,*  
Portogallo/2010)  
di José Miguel Ribeiro (6')

### **A GRUTA DE DARWIN**

*(Darwin's Cave,* Portogallo/2017)  
di Joana Toste (13')

### **TIO TOMÁS, A CONTABILIDADE DOS DIAS**

*(Uncle Thomas: Accounting for the  
Days,* Portogallo/2019)  
di Regina Pessoa (13')

### **ICE MERCHANT**

*(Portogallo/2022)*  
di João Gonzalez (15')

### **MENINA COM OS OLHOS OCUPADOS**

*(The Girl with Occupied Eyes,*  
Portogallo/2024)  
di André Carrilho (8')

## **INCONTRI E SEMINARI TALKS AND SEMINARS**

Quest'anno *Il Cinema Ritrovato Kids* sarà anche un'occasione di riflessione intorno al mondo dell'animazione e dell'educazione al cinema.

*This year Il Cinema Ritrovato Kids will also provide an opportunity to reflect on the world of animation and on film education.*

### **Giannalberto: per una storia dell'animazione globale**

Masterclass a cura di / *curated by* Cartùn APS

Sala Cervi, giovedì 28 giugno, 16.30-18 / *Thursday 28 June, 4.30-6 pm*

Interventi di / *With contributions by* **Eric Rittatore, Andrijana Ruzic, Michele Bernardi e Sandro Del Rosario**  
Moderatore / *Moderator* **Marco Bellano**

Giannalberto Bendazzi (1946-2021) è stato una figura fondamentale per lo studio, la tutela e la valorizzazione dell'animazione, un linguaggio pluridisciplinare e sinergico che, anche grazie al suo lavoro, è riuscito ad affrancarsi dal

*Giannalberto Bendazzi (1946-2021) played an essential role in the study, safeguarding and promotion of animation, an interdisciplinary shared language that – in part thanks to his efforts – has managed to overcome the deep rooted prejudice*

radicato pregiudizio che lo riduceva a ‘infantile’ ancella del cinema dal vero. Ma Bendazzi è stato molto altro, molto di più: raffinato e sensibile cultore di musica e poesia, appassionato insegnante e mentore capace di lasciare un segno profondo in allievi e collaboratori, incrollabile sostenitore e talora mecenate di progetti e, soprattutto, talenti, di cui spesso era il solo a saper cogliere appieno il valore. Tutti questi aspetti verranno ricordati e analizzati in questo incontro a cura di Cartùn APS, l’associazione genovese da lui fondata.

Eric Rittatore

*which considered it an “infantile” form compared to live-action cinema. However, Bendazzi was much more besides: a refined and sensitive lover of music and poetry, a passionate teacher and mentor who was able to leave a lasting impression on his students and collaborators, a tireless supporter and sometimes patron of projects and (above all) talents whose value he was often the first to appreciate. All of these facets will be remembered and analysed in this event, curated by Cartùn APS, the association he founded in Genoa.*

Eric Rittatore

## A scuola di cinema

Interventi di / *With contributions by* **Elisa Giovannelli, Vera Herold e Peggy Zejgman-Lecarme**

Moderatore / *Moderator* Valentina Valente

Sala Cervi, venerdì 28 giugno, 16.30-18 / *Friday 28 June, 4.30-6 pm*

Un incontro per riflettere sullo stato dell’educazione al cinema a livello nazionale e internazionale, grazie alla presenza di esperti del settore. Verranno presentate alcune iniziative che hanno coinvolto gli istituti scolastici e il pubblico in percorsi sul linguaggio e la storia del cinema: il progetto omonimo realizzato dalla Cineteca di Bologna per il Piano nazionale Cinema e immagini per la scuola, promosso dai ministeri della Cultura e dell’Istruzione e del Merito, che ha coinvolto 54 scuole in 6 regioni e che si svilupperà ulteriormente nel corso del prossimo anno scolastico; il progetto *CinEd*, condotto dalla Cinemateca Portuguesa e finanziato da Creative Europe – MEDIA, attivo dal 2015, che coinvolge 16 partner europei; i programmi dedicati al pubblico più giovane dello storico Festival internazionale del film d’animazione di Annecy. L’incontro è aperto agli accreditati del festival e ai docenti interessati.

*An occasion to reflect on the state of film education at the national and international level, thanks to the presence of experts in the field. Various initiatives that have involved educational institutes and members of the general public in charting different paths through the history of cinema will be presented here. There is the Cineteca’s own project (which lends this section its name) as part of the national Cinema e immagini per la scuola plan, which is supported by the Ministero della Cultura and the Ministero dell’Istruzione e del Merito, involves 54 schools across six regions, and will continue throughout the course of the next year. Then there is the CinEd project run by the Cinemateca Portuguesa and financed by Creative Europe – MEDIA, which has been running since 2015 and involves 16 European partners. Finally, there are the programmes dedicated to younger audiences run by the historic Annecy International Animation Film Festival. The event is open to festival pass holders and teachers who are interested in the subject.*

## Vedere l’invisibile

Dialogo tra / *A dialogue between* **Marco Bellano, Fabrizio Villa e Sara Ricciardi**

Serre dei Giardini Margherita, giovedì 27 giugno, 21.30-23 / *Thursday 27, June 9.30-11 pm*

Scalfire il mantello dell’invisibilità del cosmo è la sfida principale dell’astrofisica contemporanea. L’universo è per la maggior parte invisibile ai nostri occhi: con l’aiuto di potenti telescopi possiamo testare i nostri modelli scientifici, ma c’è tutta una parte di cui non conosciamo nulla se non gli effetti sulla materia ‘ordinaria’. Come mostrare allora ciò che non è visibile? *Vedere l’invisibile* è un’occasione di confronto e dialogo, tra scienza e animazione, chiamata a mostrare e dare forma ai grandi misteri dell’universo, di pari passo con le scoperte scientifiche.

*To penetrate the cloak of invisibility that shrouds the cosmos is the biggest challenge faced by contemporary astrophysics. Most of our universe is invisible to the naked eye: powerful telescopes allow us to test scientific theories, but there remains an enormous part about which we know nothing beyond its effects on “ordinary” matter. How can we represent that which is invisible? *Vedere l’invisibile* is an opportunity for dialogue and an exchange of ideas between science and animation, which is often tasked with representing and giving form to the greatest mysteries of the universe as they are discovered by science.*



# NON SOLO FILM

*Not Only Films*

Non esiste modo migliore dell'esperienza pratica per imparare l'arte del restauro cinematografico. Per questo motivo, dal 2007, la Cineteca di Bologna – in collaborazione con FIAF e ACE – promuove e ospita la FIAF Film Restoration Summer School, aprendo le porte del suo laboratorio, L'Immagine Ritrovata, leader nel campo del restauro cinematografico da oltre venticinque anni.

Nel 2013, la FIAF Film Restoration Summer School ha fatto il suo debutto internazionale presso il National Museum of Singapore, per poi proseguire presso la Film Heritage Foundation di Mumbai nel 2015, la Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN) di Buenos Aires nel 2017, e l'UNAM di Città del Messico nel 2019, portando un modello ormai collaudato di formazione nel settore del restauro cinematografico in diverse aree del mondo.

Il principale obiettivo del progetto è permettere ai partecipanti di apprendere direttamente dai professionisti e dagli esperti nel campo del restauro cinematografico. Questo approccio mira a favorire la condivisione della conoscenza nel settore del restauro cinematografico a beneficio degli archivi di tutto il mondo, sia per le generazioni attuali che per quelle future. La scuola è aperta a un gruppo internazionale di partecipanti, tra cui archivisti, tecnici degli archivi FIAF e studenti. Le lezioni teoriche e pratiche sono tenute da professionisti esperti del settore, provenienti da vari paesi, oltre che dallo staff dell'Immagine Ritrovata e della Cineteca di Bologna.

Per l'edizione 2024, 41 partecipanti provenienti da 30 diversi paesi frequenteranno lezioni teoriche negli spazi della Cineteca di Bologna durante il festival, seguite da due settimane di workshop pratici presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata (1-12 luglio). Il programma è preceduto da un periodo di formazione online sulla teoria delle tecnologie del restauro (2 maggio – 13 giugno).

Il gruppo L'Immagine Ritrovata sta lavorando anche a una Winter School (autunno-inverno 2024) che si concentrerà esclusivamente sul restauro fotochimico presso Haghefilm (Waddinxveen, Paesi Bassi). Ulteriori dettagli saranno resi noti nel corso dell'anno.

*There is no better way to learn the art of film restoration than through practical experience. For this reason, since 2007, the Cineteca di Bologna – in collaboration with FIAF and ACE – has been promoting and hosting the FIAF Film Restoration Summer School, opening the doors of its laboratory, L'Immagine Ritrovata, a leader in the field of film restoration for more than 25 years.*

*In 2013, the FIAF Film Restoration Summer School made its international debut at the National Museum of Singapore, followed by the Film Heritage Foundation in Mumbai in 2015, the Cinemateca y Archivo de la Imagen Nacional (CINAIN) in Buenos Aires in 2017, and UNAM in Mexico City in 2019, bringing a well-established training model in the field of film restoration to different parts of the world.*

*The main objective of the project is to allow participants to learn directly from professionals and experts in the field of film restoration. This approach aims to foster the sharing of knowledge in the field of film restoration benefiting archives around the world, for both current and future generations. The school is open to an international group of participants, including archivists, FIAF archive technicians, and students. Theoretical and practical lessons are taught by experts in the field from various countries, as well as by the staff of L'Immagine Ritrovata and the Cineteca di Bologna.*

*For the 2024 edition, 41 participants from 30 different countries will attend theoretical classes at the Cineteca di Bologna during the festival. These classes will be followed by two weeks of practical workshops at the L'Immagine Ritrovata laboratory (1-12 July). The programme will be preceded by over a month of online training on the theory of restoration technologies (2 May – 13 June).*

*L'Immagine Ritrovata Group is also working on a Film Restoration School that will focus only on the photochemical workflow in film restoration at Haghefilm (Waddinxveen, The Netherlands). More details will be released during the course of the year and the school will take place during autumn/winter 2024.*

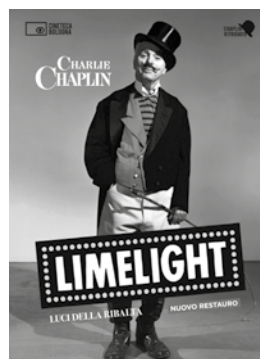


## LUCHINO VISCONTI EPISTOLARIO (1920-1961)

a cura di Caterina d'Amico  
de Carvalho e Alessandra Favino  
Libro, pp. 896

Luchino Visconti attraverso le sue lettere, quelle scritte e quelle ricevute nel corso di una carriera che ha segnato in maniera indelebile l'arte, lo spettacolo e il cinema del Novecento. Primo di due monumentali volumi, questo libro copre gli anni dal 1937 al 1961 (con un piccolo antefatto nel 1920). Un periodo cruciale per la nascita e la consacrazione del mito Visconti: dall'apprendistato con Renoir alla resistenza negli anni del fascismo, dalle memorabili regie teatrali e operistiche alle fortune cinematografiche, dall'«invenzione» del neorealismo con *Ossessione* fino al capolavoro definitivo *Rocco e i suoi fratelli*. Le lettere sono poco più di settecento: a dialogare con il regista personalità del calibro di Maria Callas, Franco Zeffirelli, Vittorio Gassman, Ingrid Bergman, Michelangelo Antonioni, Salvador Dalí, Cesare Zavattini, Suso Cecchi d'Amico, insieme a tanti altri. Un concerto con circa duecento strumenti intorno a un unico maestro, un'occasione rara per scoprire il modo di lavorare, di pensare, di agire di un personaggio unico, capace di influenzare la storia culturale del nostro paese.

*Luchino Visconti, by way of his letters – those he wrote and those he received during a career which left an indelible mark on the art, theatre, opera and cinema of the 20th century. The first of two monumental volumes, this book covers the years from 1937 to 1961 (with a brief prelude from 1920). A crucial period covering the development and affirmation of the Visconti legend: from his apprenticeship with Renoir to the Resistance during the Fascist period, his memorable direction of theatre and opera, and on to his first successes in the cinema, from the “invention” of Neorealism with *Ossessione* through to his definitive masterpiece *Rocco and His Brothers*. It includes more than 700 letters in which Visconti converses with figures such as Maria Callas, Franco Zeffirelli, Vittorio Gassman, Ingrid Bergman, Michelangelo Antonioni, Salvador Dalí, Cesare Zavattini, Suso Cecchi d'Amico, and many more. A concert featuring some 200 instruments and a single maestro, a rare opportunity to discover the working method, thoughts and actions of a unique individual who influenced the cultural history of our country.*



## LIMELIGHT LUCI DELLA RIBALTA

2 Dvd con booklet, pp. 80

Charlie Chaplin, opera numero settantanove, ennesimo capolavoro. Ambientato nella Londra del 1914, è un grande film sulla vecchiaia, sulla nostalgia, sul tramonto di un'epoca, quella del music hall, durante la quale il giovane Charlie si era fatto le ossa. Nato in forma di romanzo (*Footlights*, rimasto inedito per oltre sessant'anni e pubblicato nel 2014 dalla Cineteca di Bologna), *Luci della ribalta* è l'ultimo film americano di Chaplin – divenuto bersaglio del maccartismo, proprio durante il tour di presentazione europeo riceve il divieto di rientrare negli Stati Uniti – e il suo testamento artistico, di profondità e umanità impressionanti.

Tra le rarità e gli approfondimenti, il documentario *Chaplin Ritrovato: Luci della ribalta* (2023) di Cecilia Cenciarelli con la voce narrante di Lella Costa; *Chaplin Today* (2003) di Edgardo Cozarinsky con Bernardo Bertolucci e Claire Bloom; *Charlie Chaplin a Roma* (1952). Nel booklet, curato da Cecilia Cenciarelli, contributi sul film e le sue letture critiche, sul music-hall tra Ottocento e Novecento, alcune pagine del romanzo *Footlights*, i ricordi di Claire Bloom e Buster Keaton e il reportage dal set di Henry Gris.

*Charlie Chaplin's 79<sup>th</sup> work, and yet another masterpiece. Set in London in 1914, it is a great film about old age, nostalgia and the end of an era – that of the music hall, where Charlie learned his trade. *Limelight* began life as a novel (*Footlights*, which remained unpublished for more than 60 years until the Cineteca di Bologna released it in 2014) and went on to become Chaplin's final American film – he was targeted by McCarthyism and forbidden from returning to the US following the film's European tour – as well as his artistic testament, a film of tremendous depth and humanity.*

*The rare archival extras and documentary materials include Cecilia Cenciarelli's documentary *Chaplin Ritrovato: Luci della ribalta* (2023), narrated by Lella Costa; Edgardo Cozarinsky's *Chaplin Today* (2003) with Bernardo Bertolucci and Claire Bloom; and *Charlie Chaplin a Roma* (1952). The accompanying booklet, curated by Cecilia Cenciarelli, includes contributions on the film, Chaplin's critical interpretations of late 19th and early 20th century music-hall, extracts from the novel *Footlights*, the recollections of Claire Bloom and Buster Keaton, and a set report by Henry Gris.*

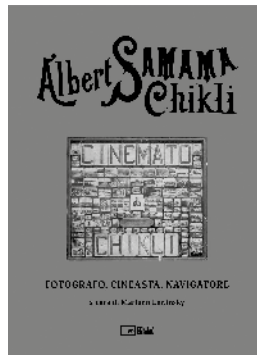


**KEATON!**  
**L'integrale. Volume 2**  
3 Dvd, 3 Blu-ray e booklet, pp. 72

Per la prima volta sono disponibili in Italia grazie a un progetto pluriennale della Cineteca di Bologna che ha riportato le opere di Keaton, tra le più rimaneggiate dell'epoca muta, a una forma il più vicino possibile a quella originaria. Questo secondo volume si compone di tredici film che confermano

che il cinema ha avuto un solo Buster Keaton. Da un capolavoro come *The Cameraman*, alle architetture dadaiste di *The Scarecrow*, al western parodico di *Go West* e *The Frozen North*; dal Keaton-uomo-orchestra di *The Playhouse* alle tribolazioni d'amore di *The Blacksmith*, *The Saphead* e *Seven Chances*; dalle peripezie in gattabuia di *Convict 13* a quelle in mare e in cielo di *The Boat*, *The Love Nest*, *Day Dreams* e *The Balloonatic*. Gli accompagnamenti musicali riflettono la varietà di queste opere senza tempo: dalla musica per pianoforte di Daniele Furlati e Neil Brand a quella per ensemble di Donald Sosin, Robert Israel e Mont Alto Orchestra, fino alle partiture orchestrali composte e dirette da Carl Davis e Timothy Brock. All'interno un ricco booklet a cura di Cecilia Cenciarelli con schede dei film e note sui restauri.

*Thanks to a project conducted by the Cineteca di Bologna over several years, Keaton's films – among the most reworked films of the silent era – are finally available in Italy in a version as close to the original as possible. This second volume includes 13 films, which confirm that the cinema only ever had one Buster Keaton: a masterpiece such as The Cameraman; the Dadaist architecture of The Scarecrow; the western parodies Go West and The Frozen North; the Keaton-orchestra-man of The Playhouse; the amorous tribulations of The Blacksmith, The Saphead and Seven Chances; the adventures in prison of Convict 13 and those in the sea and the air in The Boat, The Love Nest, Day Dreams and The Balloonatic. The musical accompaniments reflect the variety of these timeless works: from the piano scores of Daniele Furlati and Neil Brand to the small ensembles of Donald Sosin, Robert Israel and the Mont Alto Orchestra, in addition to the full orchestral scores composed and conducted by Carl Davis and Timothy Brock. It also includes a detailed booklet curated by Cecilia Cenciarelli containing entries for each film and notes on the restorations.*

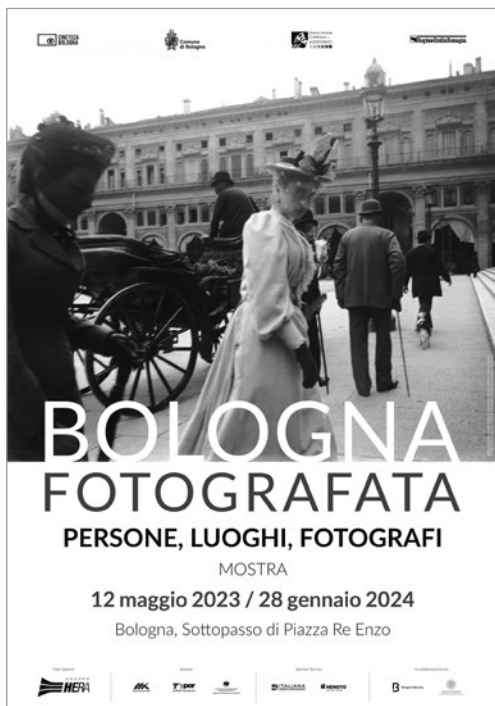


**ALBERT SAMAMA CHIKLI**  
**Fotografo, cineasta,**  
**navigatore**  
**ALBERT SAMAMA CHIKLI**  
**Photographer, Director,**  
**Navigator**

a cura di / edited by  
Mariann Lewinsky  
Libro, pp. 348

Albert Samama Chikli (1872-1934) è stato pioniere del cinema africano, geniale fotografo, tecnofilo 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.*



**BOLOGNA FOTOGRAFATA  
PERSONE, LUOGHI, FOTOGRAFI  
BOLOGNA FOTOGRAFATA  
PEOPLE, PLACES, PHOTOGRAPHERS**

**Bologna, Galleria Modernissimo**

prorogata fino al 4 agosto 2024

*Opening extended to August 4, 2024*

**ORARI DI APERTURA / OPENING TIMES**

Apertura straordinaria / *Special opening*

18-30 giugno, 10-20 / 18-30 June, 10am-8pm

Ingresso libero / *Free admission*

Prenotazione obbligatoria / *Reservation required*

[cinetecadibologna.it](http://cinetecadibologna.it)

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 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.

Giuseppe Savini

*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 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.*

*Giuseppe Savini*





## BAR LUNA

Esposizione-installazione ideata da / *Exhibition-installation created by* Alice Rohrwacher e Muta Imago  
con la partecipazione di / *with* **Thierry Boutemy**

### Bologna, Galleria Modernissimo

18-30 giugno, 10-20 / 18-30 June, 10am-8pm

Ingresso libero / *Free admission*

Prenotazione obbligatoria / *Reservation required* [cinetecadibologna.it](http://cinetecadibologna.it)

Lo scorso anno Alice Rohrwacher e Muta Imago, duo di artisti composto da Claudia Sorace e Riccardo Fazi, hanno dato vita all'interno del Centre Pompidou di Parigi a *Bar Luna*, un'esposizione pensata come un viaggio ma anche come la creazione di un bar da cui ammirare la Terra da un'altra prospettiva.

Tornano ora a lavorare insieme per immaginare una versione inedita dell'esposizione espressamente pensata per gli spazi sotterranei del Cinema Modernissimo. I visitatori, varcata la soglia della normalità di una vecchia cucina, si trovano all'improvviso nel mezzo di un cielo stellato, al centro del quale si staglia il ricordo di un vecchio bar di periferia. È il punto di partenza di un percorso ispirato ai temi e all'immaginario cinematografico di Alice Rohrwacher, con particolare attenzione ad alcuni temi che attraversano il suo ultimo film, *La chimera*, ispirato al mito di Orfeo ed Euridice: cosa facciamo del nostro passato? quali sono le nostre radici?

I visitatori oltrepasseranno la soglia tra ciò che è visibile e ciò che è nascosto, tra l'aldiqua e l'aldilà, alla ricerca delle proprie radici, per compiere un viaggio tra le stelle che possa infine ricordarci quanto la vera salvezza si trovi qui, tra di noi, sulla Terra. Perché la Terra è un corpo celeste.

*Last year Alice Rohrwacher and Muta Imago (an artistic duo comprised of Claudia Sorace and Riccardo Fazi) created Bar Luna at the Centre Pompidou in Paris: an exhibition conceived as both a journey and as a bar from which to admire the Earth from a different perspective.*

*Now they have reunited to re-imagine a brand new version of the exhibition, designed specifically for the underground space of the Cinema Modernissimo. Having entered through a normal, old-fashioned kitchen, visitors will suddenly find themselves in the midst of a star-studded sky, in the centre of which stands the memory of an old, suburban bar. It is the starting point for a journey inspired by the themes and images of Alice Rohrwacher's cinema, in particular her latest film, La chimera, which is inspired by the myth of Orpheus and Euridices. What should we make of our past? What are our roots?*

*Visitors pass through the threshold between the visible and that which is hidden, between the here and now and the beyond, in search of their own roots, embarking on a journey through the stars, which ultimately reminds us that true salvation is to be found here, among ourselves, on the Earth. Because the Earth is a heavenly body.*

## PITTORI DI CINEMA / CINEMA PAINTERS

### **Biblioteca Salaborsa – Piazza coperta, Piazza del Nettuno 3**

18 giugno – 8 settembre 2024 / 18 June – 8 September 2024

Ingresso libero / Free admission

Si rinnova l'appuntamento estivo con l'esposizione nel cuore della città dei manifesti originali che hanno fatto la storia del cinema. Quest'anno omaggiamo alcuni dei film in programma al Cinema Ritrovato 2024, con splendidi manifesti provenienti dalla Collezione Maurizio Baroni e disegnati, fra gli altri, da Averardo Ciriello, Giuliano Geleng, Carlantonio Longi, Pier Ermanno Iaia, Rodolfo Gasparri.

*Once again, the summer exhibition of original posters that made cinema history returns to the heart of the city. We will be paying homage to some of the films at this year's Il Cinema Ritrovato, with marvellous posters taken from the Collezione Maurizio Baroni, created by Averardo Ciriello, Giuliano Geleng, Carlantonio Longi, Pier Ermanno Iaia, Rodolfo Gasparri and many others.*

## MARLENE

### **Grand Hotel Majestic, via dell'Indipendenza 8**

18 giugno – 8 settembre 2024 / 18 June – 8 September 2024

Lunedì-domenica, 11-18 / Monday-Sunday, 11am-6pm

Ingresso libero / Free admission

Al centro del Cinema Ritrovato 2024 c'è Lei. Dotata di una bellezza, di un fascino, di qualità attoriali fuori norma, Marlene Dietrich è molto più di una diva, è una delle grandi figure femminili del Ventesimo secolo. A quasi cinquant'anni dalla sua ultima interpretazione è ancora un'icona *queer*, circondata dalla stessa inscalfibile aura di misteriosa divinità. La omaggiamo attraverso una selezione di immagini e ritratti provenienti dalle collezioni della Cineteca di Bologna e dei principali archivi europei.

*At the heart of Il Cinema Ritrovato 2024 lies Her. Graced with extraordinary beauty, allure and acting talent, Marlene Dietrich is so much more than a diva, she is one of the 20th century's greatest female figures. At almost 50 years since her final performance she remains a queer icon, with the same unshakable aura of mysterious stardom. We will be paying homage to her with a selection of images and portraits taken from the Cineteca di Bologna's collections and some of the most important European archives.*

## DIETRICH & GABIN

### **Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pier Pasolini, 3b**

21 giugno – 8 settembre 2024 / 21 June – 8 September 2024

Chiuso in agosto / Closed in August

Ingresso libero / Free admission

Marlene Dietrich e Jean Gabin rappresentano anime diverse e complementari della storia del cinema. Due divi assoluti, dalla forte personalità, capaci di influenzare la società e il costume del Novecento. Tra i protagonisti del Cinema Ritrovato 2024, saranno al centro di un'esposizione di fotografie e ritratti provenienti dalle collezioni dei principali archivi europei e contenuti nella Collezione Florence Strauss, recentemente donata alla Cineteca di Bologna.

*Marlene Dietrich and Jean Gabin represent two different but complementary souls from the history of cinema. Two absolute stars and two strong personalities who left their mark on 20th-century society. Along with other protagonists of Il Cinema Ritrovato 2024, we will be paying tribute to them with a series of images and portraits from some of the most important European archives and with photographs from the Collezione Florence Strauss, which was recently donated to Cineteca di Bologna.*

**Laura Agnusdei** è una sassofonista e musicista elettronica bolognese. Il suo progetto solista esplora le possibilità della composizione elettroacustica creando paesaggi sonori all'interno dei quali il sax rimane la principale voce narrante. Sospesa tra l'uso della melodia e la ricerca timbrica, residui di forma canzone e squarci improvvisativi, la sua musica amalgama diverse fonti sonore. Nel 2021 realizza il progetto site specific *Ubi consistam*, incentrato sull'esplorazione sonora di Bologna con il racconto grafico di Giulia Polenta. Collabora da tempo con il sound designer Daniele Fabris, con il quale ha composto *Riflessi*. Nel 2023 pubblica *Goro*, lavoro ispirato alla graphic novel *Quasi nessuno ha riso ad alta voce* di Pastoraccia. È la sassofonista della band che accompagna l'edizione italiana di *Lazarus*, opera rock testamentaria di David Bowie andata in scena nel 2023. Si occupa inoltre di sonorizzazione dal vivo di materiali filmici in collaborazione con numerosi realtà come Museo Nazionale del Cinema di Torino e Home Movies – Archivio nazionale del cinema di famiglia.  
www.lauragnusdei.com

*Laura Agnusdei is a saxophonist and electronic musician from Bologna, Italy. Her solo project explores the possibilities of electroacoustic composition, creating soundscapes within which the sax remains the main narrative voice. Suspended between the use of melody and timbral research, remnants of song form and improvisational glimpses, her music amalgamates different sound sources. In 2021, she created the site-specific project Ubi consistam, focused on the sonic exploration of Bologna with graphic storytelling by Giulia Polenta. She has a long-standing project with sound designer Daniele Fabris, with whom she composed Riflessi. In 2023 she published Goro, a work inspired by the graphic novel Quasi nessuno ha riso ad alta*

*voce by Pastoraccia. She plays the saxophone in the band accompanying the Italian edition of Lazarus, David Bowie's testamentary rock opera, staged in 2023. She is also involved in live soundtracks of film materials, in dialogue with realities such as Museo Nazionale del Cinema di Torino and Home Movies – Archivio nazionale del cinema di famiglia*  
www.lauragnusdei.com

**Frank Bockius** ha studiato al conservatorio di Trossingen in Germania. Insegna batteria e percussioni e lavora come musicista free-lance. Ha collaborato per molti anni con il quintetto jazz Whisper Hot e 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. Ha iniziato ad accompagnare film muti venticinque anni fa instaurando durature collaborazioni con festival e rassegne nazionali e internazionali (come a Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco, Bologna, Londra, Parigi e Zurigo). Negli ultimi anni ha lavorato con molti altri musicisti specializzati nell'accompagnamento dei film muti.  
www.frankbockius.de

*Frank Bockius studied at the conservatory in Trossingen, Germany. He works 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, and 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, including Kyoto, Sodankylä, Pordenone, San Francisco, Bologna, London, Paris and Zurich. In recent years he has also collaborated with many other great silent film musicians.*  
www.frankbockius.de

**Neil Brand** accompagna film muti da quarant'anni nel Regno Unito e nei festival di tutto il mondo. Collabora con la BBC Symphony Orchestra che ha eseguito le sue partiture orchestrali per *Underground* di Asquith, *Blackmail* di Hitchcock, *Easy Street* di Chaplin, *Robin Hood* di Fairbanks, fino al recente concerto teatrale per BBC4 da *Il mastino dei Baskerville* con Mark Gatiss. È un presentatore televisivo conosciuto per le cinque stagioni della serie *Sound of...* su BBC4 e conduce diversi programmi radio come *Add to Playlist* e *Soul Music*. Insegna alla Aberystwyth University ed è membro della Royal Academy of Music. Nel 2016 ha ricevuto il BASCA Gold Badge.  
www.neilbrand.com

*Neil Brand has been a silent film accompanist for 40 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, as well as his recent concert drama of The Hound of the Baskervilles for BBC4 starring Mark Gatiss. He is a TV presenter with five Sound of... seasons on BBC4, is a regular presenter on Radio's Add to Playlist and Soul Music, a Fellow of Aberystwyth University and a Member and Visiting Professor of the Royal Academy of Music. In 2016 he was awarded the BASCA Gold Badge.*  
www.neilbrand.com

**Timothy Brock** è direttore d'orchestra 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 quelle di *La nuova Babilonia* di Šostakovič, *Entr'acte* di Erik Satie, *L'assassinio 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 eseguito quindici versioni dal vivo dei suoi film, tra cui *Tempi moderni* e *Luci della città*. Ha composto oltre quaranta partiture originali per film muti, 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 presenta la prima mondiale dell'accompagnamento dal vivo de *Il grande dittatore* di Charlie Chaplin alle Terme di Caracalla di Roma. [www.timothybrock.com](http://www.timothybrock.com)

**Timothy Brock** specialises 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 more than 40 scores for silent films, including Buster Keaton's The General, F.W. Murnau's Nosferatu and Fritz Lang's Woman in the Moon. 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. [www.timothybrock.com](http://www.timothybrock.com)

**Matti Bye** accompagna al pianoforte le proiezioni di film muti dello Svenska Filminstitutet dal 1989. Ha composto una serie di partiture particolarmente 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, oltre che per molti altri film muti. Ha sviluppato uno stile di accompagnamento per il cinema muto personale e con una sensibilità drammaturgica che ha guidato le sue composizioni ed esecuzioni in diversi festival internazionali. Fra gli altri progetti cui ha collaborato, l'accompagnamento al pianoforte per *The Last Gasp* di Ingmar Bergman e le musiche per *Everlasting Moments* di Jan Troell e *Marcell* di Jasmine Trinca. [www.mattibye.com](http://www.mattibye.com)

*Matti Bye has been the permanent silent film pianist at the Svenska Filminstitutet since 1989. He has written a series of innovative scores for such early Swedish silent film classics as Phantom Carriage by Victor Sjöström, Häxan by Benjamin Christensen 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 sensitivity that led him to create music for modern cinema and give film concerts worldwide at various film festivals. Other projects include being the pianist on Ingmar Bergman's silent film The Last Gasp and composing the soundtracks for Jan Troell's Everlasting Moments and Marcell directed by Jasmine Trinca. [www.mattibye.com](http://www.mattibye.com)*

**Simone Cavina** è un batterista e percussionista. Si appassiona presto al jazz e all'improvvisazione, in dialogo costante con una matrice squisitamente rock. Nel 1999 partecipa all'esecuzione della colonna sonora di *Maciste all'inferno* (musiche di Marco Dalpane) restaurato dalla Cineteca di Bologna. È cofondatore dei Junkfood, band strumentale con tre dischi all'attivo, con

cui compone una colonna sonora originale per *Dementia* di John Parker. Dal 2017 è batterista dei Comaneci, trio di folk-pop psichedelico. Dal 2018 collabora stabilmente con i Quintorigo. Tra il 2018 e 2019 suona negli Arto, band di math post-rock strumentale. Ha collaborato, in studio o dal vivo, con diversi artisti tra cui Mariposa, Egle Sommacal, Wu Ming e Manuel Agnelli.

*Simone Cavina is a drummer and percussionist. He soon developed a passion for jazz and improvisation, in constant dialogue with an exquisitely rock matrix. In 1999 he participated in the performance of the soundtrack of Maciste all'inferno (music by Marco Dalpane) restored by the Cineteca di Bologna. He is the co-founder of Junkfood, an instrumental band with three albums to their credit, with whom he composed an original soundtrack on commission for the film Dementia by John Parker. Since 2017 he has been the drummer of Comaneci, a psychedelic folk-pop trio. Since 2018 he has collaborated steadily with Quintorigo, with whom he recorded a tribute album to Charles Mingus and played at prestigious Italian jazz festivals. Between 2018 and 2019 he played in Arto, an instrumental post-rock math band. He collaborates with various artists including: Mariposa, Egle Sommacal, Wu Ming and Manuel Agnelli.*

**Cleaning Women** è un gruppo sperimentale finlandese composto da Risto Puurunen, Timo Kinnunen e Tero Vääntinen, alias CW01, CW03 e CW04, come si sono ribattezzati. Oltre all'originalità del loro sound, "una combinazione di western fantascientifico e scintillante disco da casonetto", sono noti per l'utilizzo di strumenti alternativi, autocostruiti e personalizzati, ricavati da oggetti domestici danneggiati o da materiale recuperato dalla spazzatura. Durante i loro oltre venticinque anni di esistenza, il gruppo si è esibito in quasi seicento concerti in più di venti paesi. Hanno pubblicato quattro album e composto ed eseguito varie colonne sonore dal vivo per film muti. La band ha an-

che composto musica originale per due cortometraggi di Alice Rohrwacher, *Le pupille*, candidato all'Oscar, e *De Djess*.

**Cleaning Women** is a Finnish experimental band consisting of Risto Puurunen, Timo Kinnunen, and Tero Vääntinen, who go by the stage names CW01, CW03, and CW04. In addition to the originality of their sound, "a combination of cinematic sci-fi western and sparkling trash-can disco", they are known for using alternative, self-made and customised instruments made from damaged household objects or material salvaged from rubbish. Over more than 25 years, the group has performed nearly 600 concerts in over 20 countries. They have released four albums and have composed and performed several live soundtracks for silent films. Additionally, the band has created original music for two short films by Alice Rohrwacher, *Le pupille*, which was nominated for an Oscar, and *De Djess*.

**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. Da allora si dedica esclusivamente creazione di colonne sonore per il cinema muto. Partecipa a festival e retrospettive in tutto il mondo sia come musicista sia come membro di giurie, ed è 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 sulle tecniche di improvvisazione e composizione 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. Since then, he has dedicated himself exclusively to creating soundtracks for silent cinema. He has been the guest of film festivals and retrospectives around the world, both as a musician and as a member of juries. He has also 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.

**André Desponds** è pianista, compositore, arrangiatore e docente di improvvisazione all'Università delle Arti di Zurigo. Compositore per cinema, teatro, balletto, pubblicità e radio, accompagna film muti dal 1978. Ha composto numerose colonne sonore di film muti per la televisione svizzera e per edizioni Dvd, comprese quelle della Cinémathèque suisse e della Cineteca di Bologna. Insieme alla ballerina Andrea Herdeg e a un gruppo di attori, collabora al progetto *Herdeg&desponds*, che coniuga danza, teatro e pianoforte all'interno di performance poetiche. Ha inoltre fondato il Gershwin Piano Quartet, una formazione con quattro pianisti specializzata negli arrangiamenti di classici provenienti da diverse tradizioni musicali.

**André Desponds** is a pianist, composer, arranger and lecturer in improvisation at the Zurich University of the Arts. He has been working as a composer for theatre, ballet, advertising and radio, and he has accompanied silent films since 1978. He worked on silent film soundtracks for Swiss television and DVD editions, including those composed for the Cinémathèque suisse and Cineteca di Bologna. Together with dancer Andrea Herdeg and a group of actors, he collaborated on the project *Herdeg&desponds*, which blends dance, theatre and virtuoso piano-playing into poetic and dramatic performances. He also founded the Gershwin Piano Quartet, a

formation with four pianists performing their own arrangements of classics from numerous musical traditions on four grand pianos.

**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*. Ha orchestrato e adattato la musica originale di Teo Usueli per *Riprese di Mario Fantin per 'Italia K2'*. È docente di Composizione per la musica applicata alle immagini al conservatorio di Rovigo. Collabora con la Cineteca di Bologna come pianista per il cinema muto. L'ensemble della Fondazione Teatro Comunale di Modena (Isotta Violanti, Michaela Bilikova, Veronica Medina, Erica Alberti, Antonio Salvati, Salvatore Lamantia, Pierluca Cilli e il tenore Vincenzo Tremante) partecipa per la prima volta al Cinema Ritrovato, sotto la direzione del maestro Furlati, con l'esecuzione della nuova partitura del film *My Cousin*.

**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, taught 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 works with Cineteca di Bologna, playing piano accompaniment for silent films. He adapted and orchestrated the original music by Teo Usuelli for Riprese di Mario Fantin per Italia K2. He teaches Composition for Music Applied to Images at the Conservatory of Rovigo. The Fondazione Teatro Comunale di Modena ensemble participates for the first time, under the direction of Maestro Daniele Furlati, with the performance of the new score for the film My Cousin: Isotta Violanti, Michaela Bilikova, Veronica Medina, Erica Alberti, Antonio Salvati, Salvatore Lamantia, Pierluca Cilli and tenor Vincenzo Tremante.*

**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. Last year he was commissioned to write orchestral scores for *The Manxman* and MoMA's restoration of *Stella Dallas*.  
www.stephenhorne.co.uk

**Pietu Korhonen** è un film sound designer di Helsinki. Ha lavorato per più di duecento film in giro per il mondo. Tra gli altri, ha firmato il sound design per film come *Foglie al vento* di Aki Kaurismäki e *Scartamento n. 6 – In viaggio con il destino* di Juho Kuosmanen.

**Pietu Korhonen** is a film sound designer based in Helsinki. He has worked on more than 200 films worldwide. He has created sound designs for films such as *Fallen Leaves* by Aki Kaurismäki and *Compartment No. 6* by Juho Kuosmanen.

**Heikki Kossi** è un rumorista e sound designer finlandese. Dal 2001 ha lavorato in più di 400 produzioni cinematografiche internazionali. Fra i progetti a cui ha collaborato, *Sound of Metal* (Oscar per il Miglior Sonoro 2022), *Il piccolo principe* (César per il Miglior Film d'Animazione), *Last Men in Aleppo*, *The Cave*, *A House Made of Splinters* (candidati Oscar per il miglior documentario) e *Gauche Gauche*, Premio speciale della Giuria per il suono al Sundance 2024.

**Heikki Kossi** is a Finnish Foley artist and sound designer, who has worked on more than 400 international film productions since 2001. His projects have won an Academy Award (*Sound of Metal*, *Best Sound 2022*), a César for *Best Animation Film* (*The Little Prince*), Academy Award nominations for *Best Documentary Film* (*Last Men in Aleppo*, *The Cave*, *A House Made of Splinters*) and the Special Jury Award for *Sound* at Sundance 2024 for *Gauche Gauche*.

**Valentina Magaletti** è una batterista-compositrice e polistrumentista con un approccio creativo alla batteria e alle percussioni. La sua tecnica può incorporare qualsiasi cosa, dalle vibrazioni e marimba ai microfoni a contatto e oggetti trovati. Ha suonato con artisti come Jandek, Pat Thomas, Deb Googe, Malcolm Mooney, Thurston Moore, Steve Beresford, Steve Shelley, Lafawndah, Mica Levi, Sam-

pha, Nicolas Jaar. Come compositrice, ha collaborato con Tom Relleen, Al Wootton, Pino Montecalvo, João Pais Filipe. *Vanishing Twin* è forse il suo progetto più accessibile, esplorando gli spazi che uniscono jazz e psichedelia.

**Valentina Magaletti** is a drummer-composer and multi-instrumentalist known for her innovative approach to drums and percussion. Her technique incorporates everything from vibrations and marimba to microphones and found objects. She has performed with artists such as Jandek, Pat Thomas, Deb Googe, Malcolm Mooney, Thurston Moore, Steve Beresford, Steve Shelley, Lafawndah, Mica Levi, Sampha, and Nicolas Jaar. As a composer, she has collaborated with Tom Relleen, Al Wootton, Pino Montecalvo, and João Pais Filipe. *Vanishing Twin* is perhaps her most accessible project, exploring the spaces between jazz and psychedelia.

**Silvia Mandolini** è nata a Montreal nel 1970. Dopo il diploma di violino presso il Conservatorio della sua città, compie studi di perfezionamento presso l'Università McGill per poi trasferirsi a Milano e diplomarsi al Conservatorio G. Verdi nel 1996. Oltre ad aver suonato con importanti gruppi da camera e le più prestigiose orchestre italiane, tra cui l'Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI, Torino e l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, si è esibita ai festival Milano Musica, Angelica, Verona Contemporanea 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, formato da tredici strumentisti ad arco del Teatro Comunale di Bologna. Suo il violino nelle colonne sonore di *Pane e tulipani* e *Le acrobate*. Dal 2008 è violinista stabile al Teatro Comunale di Bologna.

**Silvia Mandolini** was born in Montreal in 1970. After graduating as a violinist at the Conservatory of her hometown, she continued her studies firstly at McGill University and then at the G. Verdi

*Conservatory in Milan, from which she graduated in 1996. She 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 as Milano Musica, Angelica, Verona Contemporanea, Montreal's Nouvel Ensemble Moderne, and at the Venice Biennale. She has played live for different radio stations, including CBC, Radio-Canada and RAI. Mandolini co-founded the Zipangu Ensemble, formed by 13 string musicians from Teatro Comunale in Bologna. She played the violin for the soundtrack of Pané e Tulipani and Le Acrobat. Since 2008, she is a resident violinist of Teatro Comunale in Bologna.*

**Meg Morley**, pianista, compositrice e improvvisatrice londinese di origine australiana, compone 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, fin dall'età di due anni, 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 e kermesse 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 from the age of two, 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. In Italia 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. Si esibisce in numerose orchestre in Olanda e all'estero, in particolare per per l'orchestra The Sprockets di cui è fondatrice. Tra le sue più importanti composizioni orchestrali, le partiture per il classico di Erich von Stroheim *La vedova allegra*, nella quale rielabora i temi dell'operetta di Franz Lehár, e – con Marion Davies – per *The Patsy* di King Vidor.  
[www.maudnelissen.com](http://www.maudnelissen.com)

***Maud Nelissen** is a Dutch composer and pianist who has particularly dedicated herself to the creation of musical accompaniment for silent films. She worked in Italy 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 the Franz Lehár operetta, and King Vidor's *The Patsy* with Marion Davies.*  
[www.maudnelissen.com](http://www.maudnelissen.com)

**OoopopoiooO** nasce nel 2012 dall'incontro di Vincenzo Vasi e Valeria Sturba. Vantano un'intensa attività concertistica in Italia, Europa e nelle Americhe. Nel 2015 esce il loro primo album, dal titolo omonimo, per l'etichetta Tremoloa Records, mentre è del marzo 2019 *Elettromagnetismo e Libertà*. Oltre al theremin, strumento di cui sono considerati virtuosi, nel loro bouquet sonoro si trova di tutto: violino, basso elettrico, tastierine, minisynth, giocattoli, pezzi di cartone, maiali di gomma, percussioni, rullanti e, ultima ma non meno importante, la

voce. Gli strumenti, distribuiti in due set quasi speculari, l'ampio uso delle loop station e di musica elettronica 'suonata' portano la massa acustica di questo insolito duo ai livelli di una piccola orchestra, capace di ospitare tutti i loro mondi paralleli.  
[www.ooopopoiooo.com](http://www.ooopopoiooo.com)

***OoopopoiooO** was founded in 2012 by Vincenzo Vasi and Valeria Sturba. The duo has toured extensively around Italy, Europe and the Americas. In 2015, their self-titled first album was released under Tremoloa Records and in March 2019, *Elettromagnetismo e Libertà* was released. In addition to the theremin, an instrument on which they are both considered virtuosos, their sonic bouquet includes everything: violin, electric bass, keyboards, mini-synths, toys, pieces of cardboard, percussion, snare drums, and, last but not least, vocals. The instruments, distributed in two almost mirrored sets, the extensive use of loop stations and electronic music bring the acoustic mass of this unusual duo to the levels of a small orchestra, bringing together their parallel worlds.*  
[www.ooopopoiooo.com](http://www.ooopopoiooo.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.*

**Tiziano Popoli** è attivo dalla seconda metà degli anni Ottanta nel campo della sperimentazione sonora e della musica elettronica. Da molti anni si occupa di *field recordings* e realizza installazioni audiovisive interattive. Ha insegnato Informatica musicale e tiene workshop e masterclass presso corsi di formazione, conservatori e università. È stato direttore artistico di Rimusicazioni Film Festival di Bolzano. Nell'ambito dell'accompagnamento di film muti ha composto e pubblicato le musiche per *Luomo con la macchina da presa*, *À propos de Nice*, *Mit dem Motorrad über die Wolken*, *Blind Husbands*, *Uomini di domenica*. Nel 2021 ha pubblicato *Burn the Night / Bruciare la notte Original Recordings 1983-1989*, raccolta dei suoi primi lavori; nel 2022 *In Lingua Mortuorum e Sull'Accordo Mimetico*; ad aprile 2024 il suo ultimo lavoro, *Selinute*.  
www.tizianopopoli.com

*Tiziano Popoli has been active since the second half of the 1980s in the field of sound experimentation and electronic music. For many years he has worked on field recordings and making interactive audiovisual installations. He has taught Musical Informatics and holds workshops and masterclasses at training courses, conservatories and universities. He was artistic director of Rimusicazioni Film Festival in Bolzano. In the field of silent film accompaniment, he composed and published the music for Man with a Movie Camera, À propos de Nice, Mit dem Motorrad über die Wolken, Blind Husbands and People on Sunday. In 2021, he released Burn the Night / Bruciare la notte: Original Recordings 1983-1989, containing his early works, followed by the releases In Lingua Mortuorum and Sull'Accordo Mimetico in 2022. In April 2024, he released his latest work, Selinute.*  
www.tizianopopoli.com

**Antonio Raia** è un compositore, improvvisatore e sassofonista. Dal 2013 è impegnato in attività concertistica,

performance ed installazioni artistiche. Ha al suo attivo oltre 500 esibizioni live in tutta Europa tra festival, musei d'arte contemporanea e club. Nel maggio del 2024 cura l'azione sonora *Facing Béla Tarr* con sax e waterphone per Béla Tarr e il suo cortometraggio *Prologue*. Nel 2023 esce il suo libro *La memoria bucata. Apparente soliloquio con Antonio Neiwiller* dedicato all'autore teatrale. Dal 2020 lavora come compositore di colonne sonore per il cinema tra cui *La carovana bianca* di Artemide Alfieri & Angelo Cretella, *La guerra che verrà* di Marco Pasquini, *Lievito* di cyop&kaf. Nel 2022, insieme ad altri musicisti italiani, cura le musiche del film di Enrico Ghezzi ed Alessandro Gagliardo *Gli ultimi giorni dell'umanità*.

*Antonio Raia is a composer, improviser and saxophonist. Since 2013 he has played concerts and been involved in art installations with more than 500 live performances throughout Europe in festivals, contemporary art museums and clubs. In May 2024 he curated the sound action Facing Béla Tarr with sax and waterphone for Béla Tarr and his short film Prologue. In 2023 his book La memoria bucata. Apparente soliloquio con Antonio Neiwiller, dedicated to the playwright, was released. Since 2020 he has been working as a composer of film soundtracks including Artemide Alfieri & Angelo Cretella's La carovana bianca, Marco Pasquini's La guerra che verrà, and Lievito by cyop&kaf. In 2022, in collaboration with other Italian musicians, he partly curated the music for Enrico Ghezzi and Alessandro Gagliardo's film: The Last Days of Humanity.*

**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 *La bambola di carne* di Ernst Lubitsch, *Metropolis* di Fritz Lang ed *Entusiasmo – Sinfonia del Donbass* di Dziga Vertov. Come in-

terprete ha eseguito in prima assoluta sia opere solistiche che cameristiche di Eurico Carrapatoso, Clotilde Rosa, Ivan Moody, João Lucas, Joana Sá, Daniel Schvetz, 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 The Doll, Fritz Lang's Metropolis and Dziga Vertov's Enthusiasm – The Symphony of Donbass. He has also performed world premieres of solo and chamber pieces by Eurico Carrapatoso, Clotilde Rosa, Ivan Moody, João Lucas, Joana Sá, Daniel Schvetz, Eli Camargo, Sebastian Duh and Fernando Lobo.*  
www.eduardoraon.com

**Donald Sosin** è compositore, tastierista, arrangiatore, direttore d'orchestra. Ha suonato a Il Cinema Ritrovato ogni anno dal 1999, spesso insieme a sua moglie, la cantante Joanna Seaton. I due si sono esibiti anche a Le Giornate del Cinema Muto e presso istituzioni come il Lincoln Center, il MoMA, la National Gallery e altri festival come Telluride, Jecheon, Seattle, San Francisco, Mosca, e presso diversi campus universitari. Insieme organizzano laboratori di sonorizzazione di film muti in diversi luoghi degli Stati Uniti. Nel 2017 Sosin ha ricevuto il Career Achievement Award dal Denver Silent Film Festival. Le sue partiture recenti includono le colonne sonore per tre film muti a tema ebraico, composti insieme alla violinista di klezmer Alicia Svigals.  
www.oldmoviemusic.com

*Donald Sosin is composer, keyboardist, arranger, and conductor. He has performed at Il Cinema Ritrovato each year since 1999, often joined by his wife, singer Joanna Seaton. They also appear at Le Giornate del Cinema Muto, Lin-*



coln Center, MoMA, the National Gallery and other film festivals including Telluride, Jecheon (South Korea), Seattle, San Francisco, Moscow, and university campuses. 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](http://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 tempo per il British Silent Cinema Festival e dal 2000 per le Giornate del Cinema Muto di Pordenone. Si esibisce regolarmente allo Slapstick Festival of Silent Comedy di Bristol. Ha suonato in numerosi festival di diversi paesi come Cina, Germania, Kazakistan, Taiwan, Hong Kong, Russia e Turchia. Le sue esecuzioni sono trasmesse da Sky TV e figurano in Dvd edite dal BFI, dalla Cineteca Bologna e da Edition Film-museum. Nel 2018 compone ed esegue una partitura per il London Film Festival Archive Gala eseguita anche al MoMA di New York. È tra i fondatori del Kennington Bioscope, che proietta regolarmente rari film muti con accompagnamento dal vivo a Londra presso The Cinema Museum.

*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 performed at numerous festivals in different countries such as China, Germany, Kazakhstan, Taiwan, Hong Kong, Russia and Turkey. He has recorded DVDs for the BFI, Cineteca di Bologna and Edition Film-museum as well as a soundtrack for broadcast on Sky TV. 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, hosting regular screenings of neglected silent films at The Cinema Museum with live music.*

**Ykspiblanjano Kino-orkesteri** è composta dalle cantanti (e sorelle) Anna, Oona e Laura Airola, dai chitarristi Miika Snäre e Tuomas Asanti, dalla trombettista Miia Reko, dalla bassista Reetta Kuisma e dal batterista Ilkka Tolonen. Il gruppo è specializzato nell'esecuzione di musica dal vivo per film muti. L'orchestra si ispira alla musica italiana degli anni Sessanta e alla vecchia musica da ballo finlandese. Hanno eseguito numerosi concerti in festival internazionali del cinema, da Palm Springs in California alla Cinémathèque di Parigi, da San Pietroburgo a Cannes.

*Ykspiblanjano Kino-orkesteri consists of singers (and siblings) Anna, Oona and Laura Airola, guitarists Miika Snäre and Tuomas Asanti, trumpeter Miia Reko, bassist Reetta Kuisma and drummer Ilkka Tolonen. The group specialises in performing live music for silent films. The orchestra is inspired by 1960s Italian music and old Finnish dance music. They have performed extensively at international film festivals from Palm Springs in California to Paris Cinémathèque and from St. Petersburg to Cannes.*

**Laurent Petitgand** è un compositore, polistrumentista, cantante e attore. Con il suo gruppo musicale *Dick Tracy* nel 1985 ha composto la sua prima musica da film per *Tokyo-Ga*

di Wim Wenders, inaugurando una lunga e prolifica collaborazione con il regista tedesco: *Il cielo sopra Berlino*, *Così lontano così vicino*, *Al di là delle nuvole*, *Il sale della Terra*, tra gli altri. Ha scritto testi per Alain Bashung (*Les grands voyageurs*), arrangiamenti per Christophe (*Comm'si la terre penchait*). Ha firmato le musiche del film di Paul Auster *La vita interiore di Martin Frost*.

*Laurent Petitgand is a composer, multi-instrumentalist, singer and actor. With his musical group Dick Tracy, he composed his first film music for Wim Wenders in 1985 for the film Tokyo-Ga, which marked the beginning of a long and fruitful collaboration with the German director: Wings of Desire, Faraway, So Close, Beyond the Clouds, The Salt of the Earth among others. He wrote lyrics for Alain Bashung (Les grands voyageurs) and, chord arrangements for Christophe (Comm'si la terre penchait). He wrote the music for Paul Auster's The Inner Life of Martin Frost.*

## XXII MOSTRA MERCATO DELL'EDITORIA CINEMATOGRAFICA 22<sup>nd</sup> IL CINEMA RITROVATO BOOK FAIR

21-28 giugno, 9-18.30 / 21-28 June, 9am-6.30pm  
29 giugno, 9.30-18.30 / 29 June, 9.30am-6.30pm  
30 giugno, 9.30-13.30/ 30 June, 9.30am-1.30pm

Biblioteca Renzo Renzi, Piazzetta Pasolini 3b, Bologna – Ingresso libero / Free admission

La Mostra mercato dell'editoria cinematografica è un luogo d'incontro unico per tutti i lettori, scrittori, studiosi, critici e appassionati di cinema. Offre una selezione delle più importanti edizioni nazionali e internazionali di libri, Blu-ray, Dvd e vinili: prime edizioni, cofanetti in tiratura limitata, film rari per la prima volta disponibili per l'home video, i più recenti scritti sul cinema, le ultime pubblicazioni delle cineteche di tutto il mondo, oltre a una ricca selezione di libri e Dvd vintage. Per il terzo 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 di restauro sonoro e grafico prende vita in nuove pubblicazioni in Cd e vinile distribuite in tutto il mondo da Decca Records.

Dal 21 giugno al 21 luglio, sconto del 20% su tutto il catalogo delle Edizioni Cineteca di Bologna (escluse le novità dell'ultimo semestre).

*Film Book Publishing Fair 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, Blu-rays, 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 book and DVDs. For the third 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 21 June to the 21 July there will be a discount of 20% on the Edizioni Cineteca di Bologna's entire catalogue (excluding the new publications of the last six months).*

## IL CINEMA RITROVATO BLU-RAY & DVD AWARDS – XXI EDIZIONE IL CINEMA RITROVATO BLU-RAY & DVD AWARDS – 21<sup>st</sup> 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 2023 e febbraio 2024, relativi a film di acclamata importanza e di produzione anteriore al 1994 (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 2023 and February 2024 of important films made before 1994 (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 asia-*

*tique*, dell'Associazione Cinemazero e curatore di monografie su Marco Tullio Giordana, Tinto Brass, Ermanno Olmi, Pupi Ayati, 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 scriptwriter for documentaries on Asiatic cinema.

#### **Shivendra Singh Dungarpur**

Shivendra Singh Dungarpur è un pluripremiato 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 Spitzballers: 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 Spitzballers: 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 Guardian", "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 autore 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**

### **CHAMELEON STREET**

(USA, 1989) di Wendell B. Harris Jr.  
Arbelos Films (Blu-ray)

### **THE WARRIORS**

(USA, 1979) di Walter Hill  
Arrow Films (Blu-ray)

### **DELPHINE SEYRIG BOX SET**

(Francia, 1967-1976)  
Arte Editions (Blu-ray)

### **WU YA YU MA QUE**

(Cina, 1949) di Junli Zheng  
Beijing Disk Kino Media (Blu-ray)

### **XIÁ NŨ**

(Cina, 1972) di King Hu  
Beijing Disk Kino Media  
(UHD + Blu-ray)

### **THE LORENZA MAZZETTI COLLECTION**

(Italia, 1953-1956)  
BFI National Archive (Blu-ray)

### **TARGETS**

(USA, 1968) di Peter Bogdanovich  
BFI National Archive (Blu-ray)

### **MÁSCARAS**

(Portogallo, 1976)  
di Noémia Delgado  
Cinematheca Portuguesa –  
Museu Do Cinema (Dvd)

### **COFFRET JEANNE MOREAU, CINÉASTE: LUMIÈRE / L'ADOLESCENTE / LILLIAN GISH**

(Francia, 1976-1983)  
Carlotta Films (Blu-ray)

### **DER HIMMEL ÜBER BERLIN**

(Germania, 1987) di Wim Wenders  
Carlotta Films (4K UHD + Blu-ray)

### **ALICE IN DEN STÄDTEN**

(Germania, 1974) di Wim Wenders  
CG Entertainment (Blu-ray)

### **FALSCH BEWEGUNG**

(Germania, 1975) di Wim Wenders  
CG Entertainment (Blu-ray)

### **IM LAUF DER ZEIT**

(Germania, 1974) di Wim Wenders  
CG Entertainment (Blu-ray)

### **BO WIDERBERG'S NEW SWEDISH CINEMA**

(Svezia, 1963-1969)  
The Criterion Collection (Blu-ray)

### **CHANTAL AKERMAN MASTERPIECES, 1968-1978**

(Belgio, 1968-1978)  
The Criterion Collection (Blu-ray)

### **PASOLINI 101**

(Italia, 1961-1969)  
di Pier Paolo Pasolini  
The Criterion Collection (Blu-ray)

### **TOD BROWNING'S SIDESHOW SHOCKERS: FREAKS, THE**

**UNKNOWN, THE MYSTIC**  
(USA, 1932-1925-1927)  
The Criterion Collection (Blu-ray)

### **ÉRASE UNA VEZ...**

(Spagna, 1987)  
di José Escobar, Cirici Pellicer  
Divisa Red (Blu-ray)

### **LA MASCHERA DEL DEMONIO**

(Italia, 1960) di Mario Bava  
Eagle Pictures (4K UHD + Blu-ray)

### **MISTER RADIO / MIT DEM MOTORRAD ÜBER DIE WOLKEN**

(Germania, 1924) di Nunzio Malasomma  
(Austria, 1926) di Lothar Rübelt  
Editions Filmmuseum (Dvd)

**BIAŁY ŚLAD / WIOSNA NARCJARZY**  
(Polonia, 1932) di Adam Krzeptowski  
(Polonia, 1934) di Władysław Prus  
FilMOTEKA Narodowa Instytut  
Audiowizualny (Blu-ray)

### **FOOLISH WIVES**

(USA, 1922) di Erich von Stroheim  
Flicker Alley (Blu-ray + Dvd)

### **LAUREL & HARDY: YEAR ONE**

(USA, 1921-1927)  
Flicker Alley (Blu-ray)

### **NOTHING BUT A MAN / THE PLOT AGAINST HARRY / VENGEANCE IS MINE**

(USA, 1964-1970-1984)  
di Michael Roemer  
Les Films du Camélia (Blu-ray + Dvd)

### **SOUNDIES: THE ULTIMATE COLLECTION**

(USA, 1940-1946)  
Kino Lorber (Blu-ray)

### **ARAB-ISRAELI DIALOGUE**

(USA, 1974) di Lionel Rogosin  
Milestone Films (Dvd)

### **TONY ARZENTA**

(Francia-Italia, 1974)  
di Duccio Tessari  
Pathé (Blu-ray + Dvd)

### **DUNE**

(USA, 1984) di David Lynch  
Plaion Pictures (4K UHD + Blu-ray)

**DOC'S KINGDOM / SCENES FROM  
THE CLASS STRUGGLE IN PORTUGAL**  
(USA, 1977-1988) di Robert Kramer  
Re:Voir (Blu-ray)

### **JERZY SKOLIMOWSKI: WALKOWER / BARIERA / DIALÓG 20-40-60**

(Polonia-Cecoslovacchia,  
1963-1964-1968)  
Second Run (Blu-ray)

### **THAMĀ**

(India, 1978) di Aravindan Govindan  
Second Run (Blu-ray)

### **THE SENSUAL WORLD OF BLACK EMMANUELLE**

(Italia-USA, 1974-1986)  
Severin Films (Blu-ray)

### **RÉTROSPECTIVE PAUL VECCHIALI 70S - 80S**

(Francia, 1972-1989)  
Shellac (Blu-ray)

**DOLGIE PROVODY**  
(URSS, 1971) di Kira Muratova  
StudioCanal UK (Blu-ray)

**KOROTKIYE VSTRECHI**  
(URSS, 1967) di Kira Muratova  
StudioCanal UK (Blu-ray)

**THE WICKER MAN**  
(UK, 1973) di Robin Hardy  
StudioCanal UK (4K UHD + Blu-ray)

**IT CAME FROM OUTER SPACE**  
(USA, 1953) di Jack Arnold  
Universal Home Entertainment  
(4K UHD + Blu-ray)

**PATHS TO PARADISE /  
YOU'D BE SURPRISED**  
(USA, 1925) di Clarence G. Badger  
(USA, 1926) di Arthur Rosson  
Undercrank Productions (Blu-ray)

## EUROPA CINEMAS AUDIENCE DEVELOPMENT & INNOVATION LAB

**Costruire una crescita sostenibile attraverso approcci inclusivi e basati sui dati**  
***Building sustainable growth through inclusive and data driven approaches***

Bologna, sabato 22 giugno - mercoledì 26 giugno / *Saturday 22 June - Wednesday 26 June*

Condotto da / *Led by* **Madeleine Probst** (Head of Film, Watershed, Regno Unito) e  
**Mustafa El Mesaoudi** (Managing Director, Cinema & Rex Filmtheater Wuppertal, Germania)

Negli ultimi diciannove anni Europa Cinemas ha facilitato la condivisione delle migliori pratiche tra gli operatori del settore cinematografico attraverso un laboratorio che si svolge ogni anno a Bologna, ma anche a Sofia e a Valladolid, oltre che nelle sedi distaccate di Cluj, Graz, Sarajevo, Lipsia e Salonico. Questi incontri permettono agli esercenti di tutta Europa, e non solo, di confrontarsi su una questione cruciale: come coinvolgere creativamente il pubblico nel passato, nel presente e nel futuro del cinema? L'oasi cinematografica rappresentata dal Cinema Ritrovato è perfetta per cercare ispirazione in un momento in cui i cinema continuano a ricostruire il rapporto con il pubblico e adattano i modelli imprenditoriali alle complessità del nuovo ambiente operativo. Nell'ultimo anno, film come *Anatomia di una caduta*, *Povere creature!*, *Perfect Days* e *C'è ancora domani* hanno dimostrato chiaramente che la visione cinematografica condivisa è ancora molto apprezzata dal pubblico. Le sale cinematografiche non solo generano entrate significative per una vasta gamma di film in programmazione, ma sono anche in grado di mettere in luce il loro valore commerciale e culturale.

Con circa 35 milioni di spettatori per i film europei nel 2023, il circuito sta mostrando segni positivi di ripresa nei suoi 1209 cinema in 742 città grandi e piccole in 33 paesi. I cinema del circuito sono luoghi dove i film più piccoli prendono vita e dove la varietà della produzione cinematografica trova un suo pubblico in un mercato sempre più difficile e omogeneo. I laboratori alimentano inoltre l'iniziativa *faro* di Europa Cinemas "Collaborate to Innovate", sostenuta dal programma Creative Europe MEDIA della Commissione Europea. Si tratta di un'iniziativa che si è rafforzata sempre più grazie a investimenti essenziali in 51 collaborazioni, che ad oggi hanno riunito oltre 308 sale cinematografiche. Incarna gran parte

*Over the past 19 years, Europa Cinemas has facilitated the sharing of best practice among cinema practitioners through an annual lab here in Bologna, but also in Sofia and Valladolid, as well as offshoots in Cluj, Graz, Sarajevo, Leipzig, Thessaloniki. These gatherings allow exhibitors from across Europe and beyond to grapple with the question of how to engage audiences creatively in the past, present and future of cinema. The cinema oasis that is Il Cinema Ritrovato is the perfect context to draw inspiration as cinemas continue to rebuild their relationship with audiences and adapt their business models to the challenges of the new operating environment. What has become clear over the past year, with films such as Anatomy of a Fall, Poor Things, Perfect Days and C'è ancora domani, is that the experience of watching films together is still very much valued by audiences. Cinemas not only generate significant income for a diverse range of films in theatres; they also have the potential to unlock the wider commercial and cultural value of a film.*

*With some 35 million admissions for European films in 2023, the network is showing positive signs of recovery across its 1,209 cinemas in 742 cities and towns in 33 countries. Member cinemas are places where smaller films come alive and where the diversity of film production finds an audience among an increasingly challenging and homogenous market place. The labs also feed into Europa Cinemas' flagship initiative Collaborate to Innovate supported by the Creative Europe MEDIA programme of the European Commission; an initiative that has grown from strength to strength with vital investment in 51 collaborations, which to date have brought together more than 308 film theatres. It encapsulates much of what today's Europa Cinemas represents – international collaboration and cooperation, an engaged and proactive membership and a confident commitment to the future of cinema. For this year's edi-*

di ciò che rappresenta oggi Europa Cinemas: collaborazione e cooperazione internazionale, membri impegnati e proattivi e un impegno fiducioso per il futuro del cinema. Nell'edizione di quest'anno il laboratorio bolognese si concentrerà su approcci sostenibili, basati sui dati e inclusivi, finalizzati allo sviluppo del pubblico e dei modelli imprenditoriali, sulla collaborazione tra partner e sulla programmazione, oltre ad affrontare la rapida evoluzione del panorama cinematografico e delle abitudini di consumo. Come possiamo utilizzare la nostra conoscenza e la nostra passione per il cinema – il nostro approccio curatoriale – per fornire al pubblico percorsi distintivi attraverso la moltitudine di contenuti disponibili e per attirarlo verso un'alternativa sociale, essenziale e dinamica rispetto al comfort casalingo? Il laboratorio rifletterà sulla rilevanza delle nostre offerte e sulla percezione dei nostri spazi per le nuove generazioni di spettatori; esaminerà modi innovativi di generare reddito e ottenere il meglio dalla nostra più grande risorsa, le nostre persone.

La sostenibilità e l'inclusione saranno al centro di tutte le nostre discussioni, in sintonia con le ambiziose linee guida di Europa Cinemas in questi ambiti. Ascolteremo anche alcuni dei beneficiari di Collaborate to Innovate, che hanno fatto il salto di qualità e sono ora in grado di guidare la prossima ondata di partecipanti. Approfittando della cornice del Cinema Ritrovato – celebrazione di un'esperienza fondata sulla visione collettiva del patrimonio cinematografico – avremo inoltre modo di riflettere sul ruolo dei film del passato nel plasmare il futuro del cinema. I rappresentanti del festival sono invitati a partecipare alle sessioni in qualità di osservatori.

Madeleine Probst

Siamo grati al programma Creative Europe MEDIA della Commissione europea per il sostegno finanziario. Seguiteci a #ECBOLAB24

*tion, the Bologna Lab will focus on sustainable, inclusive and data-driven approaches to audience and business development, partnership working and programming, as well as addressing the fast-evolving cinema landscape and consumer habits. How might we use our knowledge and passion for film – our curatorial approach – to provide audiences with distinctive pathways through the multitude of content available, and to draw them into an essential and dynamic social alternative to the comfort of their home? The Lab will reflect on the relevance of our offers and the perception of our spaces for new generations of cinema goers. We will look at innovative ways of generating income and getting the best from our biggest asset, our people.*

*Sustainability and inclusion will be at the heart of all our discussions, in line with Europa Cinemas' ambitious charters in these areas. We will also hear from some of the Collaborate to Innovate recipients, who took the leap and are now well placed to help guide the next wave of participants. As we are at Il Cinema Ritrovato, a celebration of the collective experience of watching heritage films, we will also take time to reflect on the role of films of the past in shaping the future of cinema. Il Cinema Ritrovato Festival delegates are welcome to join in sessions as observers.*

Madeleine Probst

*We are grateful to the Creative Europe MEDIA programme of the European Commission for their financial support. Follow us at #ECBOLAB24*

## **WORKSHOP: ROMA ANTICA COME PAESAGGIO URBANO E CINEMATOGRAFICO WORKSHOP: ANCIENT ROME AS CITYSCAPE AND CINESCAPE**

Martedì 25 giugno – mercoledì 26 giugno, 17.00-19.00 / Tuesday 25 June – Wednesday 26 June, 5pm-7pm  
Bologna, DAMSLab (Aula Seminari)

Due seminari esploreranno l'antica Roma come paesaggio cinematografico immaginario e reale nei film muti traendo spunto dalla proiezione di *Quo vadis?* (1924), ambientato nella Roma di Nerone, e di alcuni travelogue su antichi siti della città. La discussione sarà condotta da Maria Wyke e Aylin Atacan (University College London), Ivo Blom (Vrije Universiteit) e Stella Dagna (Università degli Studi di Milano). I seminari sono organizzati dal progetto di ricerca Museum of Dream Worlds.

*Two workshops will explore ancient Rome as a fictional and factual cinescape of silent films by drawing inspiration from the screening of *Quo vadis?* (1924), set in Nero's Rome, and of several travelogues to ancient sites in the city. The discussion will be led by Maria Wyke and Aylin Atacan (University College London), Ivo Blom (Vrije Universiteit) and Stella Dagna (Università degli Studi di Milano). Organised by the research project Museum of Dream Worlds.*

Martedì 25 giugno, 10-13 e 14-16.30 / Tuesday 25 June, 10am-1pm and 2pm-4.30pm  
MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna, via Don Minzoni 14

Il workshop si articola in due tavole rotonde. Il patrimonio audiovisivo può essere reso più accessibile grazie alla cooperazione tra archivi cinematografici e diversi tipi di entità commerciali. La tavola rotonda del mattino si propone di affrontare i modelli economici di queste iniziative. Quella del pomeriggio esplora nuovi approcci all'esposizione delle collezioni cinematografiche negli spazi museali, coinvolgendo sia il pubblico tradizionale che nuovi pubblici.

La partecipazione degli studenti della FIAF Summer School potrà contribuire a un proficuo dibattito durante il workshop.

Prima sessione, ore 10-13

### **Un modello economico per il patrimonio audiovisivo: la conservazione e il restauro dei film come strumenti per lo sviluppo del mercato audiovisivo**

La tavola rotonda presieduta da Michal Bregant, presidente dell'ACE e direttore della Národní filmový archiv, vede la partecipazione di relatori della Commissione Europea, di Europa Cinemas, ZDF/ARTE, L'Immagine Ritrovata, Coproduction Office e Carlotta Films/Les Films du Losange, i quali offriranno diversi punti di vista sulla conservazione e sul restauro dei film come strumenti per lo sviluppo del mercato audiovisivo.

Seconda sessione, ore 14-16.30

### **Esporre collezioni cinematografiche nello spazio museale: nuovi approcci e nuovi pubblici**

La tavola rotonda presieduta da Ellen Harrington, membro del comitato esecutivo di ACE e direttrice di DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, esplorerà nuovi approcci e nuovi pubblici per l'esposizione di collezioni cinematografiche in spazi museali, con relatori provenienti da Cineteca di Bologna, DFF Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, EYE Filmmuseum, King's College London e Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

Tra i temi principali figurano le strategie digitali e di inclusione per trasformare le esposizioni museali permanenti, le installazioni innovative per presentare le collezioni audiovisive e le collaborazioni tra programmazione cinematografica ed esposizioni.

Il DFF Filmmuseum è impegnato in un progetto pluriennale di 'trasformazione' per rinnovare e modernizzare la sua esposizione permanente, utilizzando strumenti digitali per offrire un'esperienza più interattiva e accessibile.

L'EYE Filmmuseum ha sviluppato due progetti innovativi

*The workshop consists of two panel discussions. Audiovisual heritage can be made more accessible by co-operation between film archives and different kinds of commercial entities. The morning panel aims to address the economic models of these endeavours. The afternoon panel explores new approaches to exhibiting film collections in museum spaces, engaging both traditional and new audiences.*

*The participation of FIAF Summer School students is expected to contribute to a fruitful discussion during the workshop.*

*Morning panel, 10am-1pm*

### **An Economic Model of Audiovisual Heritage: film preservation and restoration as tools for audiovisual market development**

*The morning panel chaired by ACE President Michal Bregant, Director of the Národní filmový, features speakers from the European Commission, Europa Cinemas, ZDF/ARTE, L'Immagine Ritrovata, Coproduction Office, and Carlotta Films/Les Films du Losange discussing film preservation and restoration as tools for audiovisual market development from a variety of different points of view.*

*Afternoon panel, 2pm-4.30pm*

### **Exhibiting film collections in the museum space: new approaches and new audiences**

*The afternoon panel chaired by ACE Executive Committee member Ellen Harrington, Director of DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, will explore new approaches and new audiences for exhibiting film collections in museum spaces, with speakers from the Cineteca di Bologna, DFF Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, EYE Filmmuseum, King's College London, and Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.*

*Key topics include digital and inclusion strategies to transform permanent museum exhibitions, innovative installations to showcase audiovisual collections, and collaborations between film programming and exhibitions.*

*The DFF Filmmuseum is undergoing a multi-year "Transformation" project to refresh and modernise its permanent exhibition, using digital tools to provide a more interactive and accessible experience.*

*EYE Filmmuseum has developed two innovative projects – the "Film Catcher" installation and the "Narratives from the Long Tail" project – to explore new ways of engaging visitors with their film collections.*

*The exhibition No Master Territory: Feminist Worldmaking*

per esplorare nuove modalità di coinvolgimento dei visitatori nelle sue collezioni cinematografiche: l'installazione *Film Catcher* e il progetto "Narratives from the Long Tail". La mostra *No Master Territory: Feminist Worldmaking and the Moving Image* alla Haus der Kulturen der Welt di Berlino ha proposto un ampio incontro con oltre cento film e video non-fiction di 89 artiste e collettivi.

La Fondation Jérôme Seydoux-Pathé sottolinea l'importanza delle collaborazioni tra programmazione cinematografica ed esposizioni per esplorare la storia del cinema muto e il suo rapporto con il cinema contemporaneo.

and the *Moving Image at the Haus der Kulturen der Welt in Berlin staged an expansive encounter with more than 100 works of nonfiction film and video by 89 artists and collectives. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé highlights the importance of collaborations between film programming and exhibitions to explore the history of silent cinema and its relationship with contemporary film.*

## 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 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.*

*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](http://www.friendsofcinetecadibologna.org)

### Board of Directors

Matthew H. Bernstein, *President*, Donald Crafton, *Secretary*, Grover Crisp, *Treasurer*





## **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**

Dal 2022 abbiamo intrapreso un percorso verso la carbon neutrality: ogni anno misuriamo le emissioni di CO2 legate all'organizzazione del festival, individuando soluzioni per ridurle laddove possibile e bilanciando le residuali tramite progetti legati al mondo della natura. Per andare oltre alla compensazione, abbiamo dato vita insieme a zeroCO2 a una foresta ad alto impatto sociale in Guatemala, che oggi conta 370 alberi forestali e da frutto che crescono rigogliosi generando supporto economico e sicurezza alimentare per tre famiglie contadine locali.

Nell'edizione 2024 rinnoviamo 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, but with the involvement of experienced professionals.  
Through direct action regarding critical issues on both sides of the screen.*

### **Il Cinema Ritrovato is already changing**

*In 2022 we embarked on a path toward becoming carbon neutral: every year we measure the CO2 emissions associated with holding the festival, identifying measures to reduce them wherever possible and offsetting the residual emissions through nature-based environmental projects. To go beyond carbon neutrality, together with zero CO2, we gave life to a high social impact forest in Guatemala by planting, until now, 370 trees for the harvesting of wood and fruit. Today these trees are flourishing and helping to generate income and provide food security for three local farming families.*

*We have renewed this commitment for the 2024 festival: from planning, to adopting solutions to reduce our carbon footprint, to measuring and offsetting our residual CO2 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*

#### **Marlene Dietrich**

Antti Alanen  
Matthew Bernstein  
Natalie Bernstein  
Robert Byrne  
Ian Christie  
John Gazzale  
Mimi Gazzale  
Bob Gazzale  
Regina Longo  
Arnold Lozano  
Jeffery Masino  
Massimo Riva  
David Stenn

#### **Paris, Texas**

Ugo Baistrocchi  
Massimo Benvegù  
Oksana Bulgakowa  
Donald Crafton  
Elena Dagrada  
Dennis Doros  
Stefanie Eckert  
Michela Fornasini  
Geoffrey Gardner  
Maggie Hennefeld  
Wouter Hessel  
Stephan Holl  
Dennis Lim  
Martin Loiperdinger  
Babette Mangolte  
Jeffery Masino  
Geoffrey O'Brien  
Susan Ohmer  
Nikolas Panagiaris  
Josh Siegel  
Simon Taaffe  
Fumiko Takagi  
Kim Tomadjoglou  
Casper Tybjerg  
Nick Varley

### **I volontari del Cinema Ritrovato** *Il Cinema Ritrovato volunteers*

Giampiero Abate, Anusua Adhikary,  
Elisabetta Agresti, Daniyal Ahmed,  
Mayssane Akhmalich, Melissa  
Alampi, Sofia Alberghini, Giorgia  
Alberoni, Stefano Aleotti, Kundry  
Algoet, Sebastiano Alves, Miriam  
Aly, Marco Andreotti, Camilla  
Ardissone, Matilde Argiolas,  
Carmen Ariano, Margherita Arioli,  
Alessandro Arnò, Carolina Arsani,  
Vanessa Ascani, Sofia Attinà, Mirco

Avezzù, Noah Baglio, Rayane  
Bahraoui, Sara Baldari, Francesca  
Baldo, Barbara Ballarin, Sabrina  
Baraccani, Chiara Barbolini,  
Michel Basilotta, Daniel Battaglia,  
Giovanni Beltramini, Marcello  
Alessandro Benazzo, Lise Berthelier,  
Roberta Bolcato, Rebecca Bollea,  
Camilla Borgatti, Fausto Borsari,  
Andrea Bosica, Emilia Bottone,  
Evelyn Braker, Maria Teresa  
Brintazzoli, Richard Brogarnyk,  
Marta Burella, Alessandro Busca,  
Andrea Cacoza, Alice Caiumi,  
Andrea Calandriello, Tudor Remus  
Calin, Sara Calusi, Alessandro  
Campbell, Fabrizia Campisano,  
Alessandro Capecci, Valentina  
Caramia, Giulia Carapezza, Saverio  
Caravetta, Carmen Cardamone,  
Letizia Cardoni, Manuela Carosi,  
Giulia Caruso, Giulia Casolari,  
Claudia Cassano, Pasquale Castaldo,  
Franca Castellari, Giada Castorri,  
Matteo Cavagnacchi, Nunzia  
Cecatiello, Beatrice Ceccacci, Giona  
Cecchetto, Carlotta Cerri, Anna  
Cesari, Andrea Chionna, Francesca  
Chiriaco, Sofia Ciavarella, Luigi  
Cini, Laura Cioffi, Letizia Cipriani,  
Letizia Circosta, Isabelle Claude,  
Suzanne Bianca Clougher, Cecily  
Coates, Ludovica Columbano,  
Margherita Comastri, Alessandra  
Concas, Tamara Conforti, Hermes  
Anselmo Conte, Pietro Conte, Sara  
Contiero, Francesca Corallo, Laura  
Corradi, Sara Coruzzi, Francesca  
Covarelli, Anna Croce, Lisa  
Cruciani, Carlotta Curti, Alessandro  
D'Amico, Noemi D'Angelo, Giulia  
Damiano, Maria Adelaide Dassiè,  
Virginia De Bonis, Luigi Delle  
Donne, Claudia Dellisanti, Serafina  
De Lonti, Martina De Marchi,  
Emma De Robertis, Alessia Di  
Benedetto, Samuel Di Berardino,  
Gaia Di Cicco, Andrea Di Martino,  
Chiara Di Mauro, Antonella Di  
Meo, Pina Michela Di Palma,  
Filippo Di Pierro, Rebecca Di  
Ponzio, Francesco Di Sipio, Sofia  
Dolci, Eva Blu D'Orlando, Mohsen  
Ebrahimizadeh Ghahrood, Geny  
Emilie, Irene Evangelisti, Roberta  
Faben, Carolina Farci, María Luisa  
Farolfi, Greta Fava Cervellati, Sofia  
Fazzi, Aurora Federico, Marco

Feliciani, Valeria Ferraresi, Matilde  
Ferrarini, Matteo Ferrero, Alice  
Fileni, Mattia Fino, Nicole Fiore,  
Syria Fiorgentili, Lorenzo Forma,  
Giambattista Fornabaio, Chiara  
Franchin, Francesco Paolo Francini,  
Martina Franzoni, Concetta Froio,  
Milena Gaetani, Clara Garagnani,  
Ilaria Gattelli, Leyla Gatti, Enea  
Gaudiello, Leonardo Gavina,  
Lorenzo Gemignani, Daniela  
Gennaro, Adele Gentili, Roberta  
Giacobino, Irene Golinelli, Bianca  
Gori, Martina Grimaldi, Rebecca  
Guglielmo, Anna Guido, Linda  
Jennifer Gutierrez Ferretti, Ronjeh  
Hussein, Miriam Iavarone, Rebecca  
Imerovic, Leonardo Izzo, Ricardo  
Jaimes, Nadia Jannat, Una Jones,  
Alberta Kratter, Emily Kroll, Bianca  
La Manna, Alice Giulia Lanconelli,  
Clarissa Lapenna, Iolanda La  
Piana, Sara Launi, Linda Lazzari,  
Matteo Lazzarin, Federica Lecce,  
Vittoria Leone, Simone Libutti,  
Ivana Lippolis, Andrea Locatelli,  
Sofia Lollini, Graziana Lopez,  
Vicky Lowe, Giorgia Lugani,  
Martina Macchiarella, Andrea  
Maderni, Leonardo Magri, Diego  
Magro, Lucia Malaguti, Francesca  
Malerba, Eleonora Manco, Alessia  
Mandelli, Martina Manes, Filippo  
Marchi, Alice Marcucci, Marta  
Margari, Santo Mari, Gabriele  
Marinaro, Sofia Marino, Emma  
Marinoni, Gabriele Marrone,  
Roberto Martini, Bianca Martino,  
Alessandro Marzo, Priamo Maselli,  
Giulia Massaggia, Valentino  
Mattei, Olga Mefogang, Federica  
Melis, Chiara Menghini, Andrea  
Meo, Gianluca Meotti, Viviana  
Messinese, Chiara Migliorini, Frank  
Milligan, Michele Mimmo, Silvia  
Minarelli, Arianna Minervini,  
Federica Mistura, Arianna  
Montuoro, Anna Morana, Giorgia  
Morana, Dario Morelli, Giulia  
Muccioli, Giulia Mucè, Noemi  
Mura, Luigi Muraca, Mariateresa  
Musca, Bruna Napolitano, Anna  
Nardone, Martina Nestola, Victoria  
Helena Nicolay, Elena Odor,  
Nicolò Odorico, Imma Oranges,  
Manfredi Ostuni, Nicole Pagani,  
Alice Paladino, Elisabetta Seconda  
Palomba, Chiara Panizza, Chloe

Papadopoulou, Ludovica Parra,  
Barbara Parrinello, Francesco  
Pascali, Antonio Pasqua, Cecilia  
Pasquariello, Stefano Passantino,  
Angela Pastore, Giulia Paterniani,  
Cristina Pedersoli, Diana Helena  
Pelaia, Cristiano Stefano Pepe,  
Francesca Perondi, Raffaella  
Perri, Domenico Perroni, Elena  
Pesaresi, Camilla Piersimoni,  
Simona Pietrafesa, Aurora Pinotti,  
Francesca Piuw, Claudia Poggi,  
Emma Poltronieri, Vanessa Pontisso,  
Rita Prati, Alessia Previtiera, Luca  
Previtiera, Giulia Prudente, Sandra  
Puica, Alessandra Puleo, Alice  
Pullin, Giada Pullin, Anna Rabbi,  
Valeria Rando, Alice Ranieri,  
Beatrice Ravazzolo, Claudio  
Renzetti, Martina Resta, Elia  
Margarita Reyes Rodriguez, Agnese  
Rinaldo, Martina Rizzo, Lucia Rodi,  
Carmine Romano, Denise Romano,  
Asia Rossi, Tommaso Rossi, Letizia  
Rucco, Aurora Ruschetta, Francesco  
Russo, Riccardo Russo, Lucrezia  
Sabia, Martina Saccomando, Selena  
Tatti, Vanessa Tavano, Martina  
Martina Selleri, Arianna Serenari,  
Bianca Serra, Francesco Sibani,  
Alessandra Signorini, Veronica  
Simonato, Valentina Sirna, Kseniya  
Smalenchuk, Sofia Spadoni, Luca  
Spica, Eva Sternai, Vito Stolfi, Silvia  
Strambi, Marco Suardi, Aurora  
Subacchi, Karkyeong Suh, Fasara  
Swane, Martina Tamburello, Sofia  
Tatti, Vanessa Tavano, Martina  
Terrosi, Leslie Tierstein, Alice  
Tocci, Francesca Toffano, Germana  
Tomarchio, Loredana Tommasone,  
Ughetta Tona, Giorgio Triani,  
Alessia Trinca, Edoardo Urbani, Elia  
Valente, Isabella Valente, Lorenzo  
Vattrella, Marta Vecchi, Valentina  
Venturini, Roberta Maria Verdone,  
Gloria Vezzani, Valentina Vitrani,  
Sara Vivenzio, Anna Viviani,  
Enrica Viviani, Katerina Vlassi,  
Clara Vullo, Sophia Wirmer, Paola  
Zaffiri, Eva Zago, Cate Zanardi,  
Sonia Zanfi, Angela Zangaro, Viola  
Zannarini, Olga Zhovniruk, Lucy  
Zimanglini, Esther Zingariello,  
Lindsay Znatta, Francesco Luigi  
Zoccali, Zixuan Zou

## INDICE DEI FILM FILM INDEX

2 Novembre: Venise, 402  
40 dědecků, 432  
42nd St Movie, 109

À Bissau, le carnaval, 148  
Abstract film en couleurs, 405  
Abstraction 1, 405  
Act of Violence, 256  
Acts of Light. Rate of Change, 407  
Adventurer, The, 212  
Ain-el-Ghezal. La fille de Carthage, 198  
Albero azzurro – Sigla, L., 428  
Albert Samama Chikli fragments et inédits, 202  
Alice the Peacemaker, 74  
al-Leil, 158  
All Over, 405  
Alm an der Grenze, Die, 180  
Ama gli animali  
Amadeus, 311  
Amarcord, 24  
Amazing Dr. Clitterhouse, The, 362  
Amérique. Les 1<sup>ers</sup> essais de transmission de photographie par T.S.F., 85  
Anastasia, 372  
Andriješ / Andrič, 184  
Angleterre. Les Travaillistes au Pouvoir, 84  
Anna Pavlova, 77  
Annihilation of Fish, The, 322  
Antigua, 206  
Armoire volante, L', 257  
Ars, 272  
Asino e il lupo, L', 429  
Assassinat du ministre Plehve, 43  
Au secours!, 55  
Aura o las Violetas, 60  
Az utolsó hajnal, 213

Babylon, 32  
Baisers volés, 88  
Ballata dell'omino stanco, 428  
Ballet mécanique, 78  
Balli e passeggiate in montagna, 399  
Batalha de Porto, Le, 121  
Battle of the Century, The, 231  
[Begräfenis Lenin], 85  
Bel indifférent, Le, 269  
Bergkristall, 176  
[Bilder aus Trier], 41  
Bílý ráj, 64  
Black and Tan, 240  
Black Fantasy, 104  
Blaue Engel, Der, 338  
Blonde Venus, 343  
Blues in the Night, 364  
Boatswain's Mate, The, 54  
Body Double, 312  
Body Snatcher, The, 255  
Bona, 151  
Borec i kloun, 328  
Boulangerie de Boris, La, 430  
Buddhas Liebesfeier, 400  
Buena Vista Social Club, 114  
Buenos Aires. La visite du prince héritier d'Italie à Buenos Aires, 85  
Bulles de savon, Les, 39, 46  
Bundle of Blues, A, 240

Burcina – Lago Maggiore, scenetta a Castelpoggi, 400  
Bus, The, 108

Café Electric, 336  
Cake-walk forcé, Le, 21  
Calamity Jane et Delphine Seyrig: A Story, 94  
Calife Abdül Medjid, dépossédé du califat par l'assemblée d'angora s'est réfugié avec sa famille à Montreux, Le, 84  
Cambrioleurs modernes, 39, 51  
Cammino della speranza, Il, 380  
Camp de Thiaroye, 155  
Cane capellone, Il, 428  
Cap-Vert, un carnaval dans le Sahel, 148  
Caravan, 241  
[Carnevale a Milano], 48  
Carrie, 308  
Celluloid Underground, 117  
Čelovečeskí bezdny / Human Abysses, 208  
Chemi bebia, 235  
Chiens policiers, Les, 21  
Chijo, 138  
Children in the Surf, Coney Island, 42  
Chronophotographie des phénomènes de très court durée, 49  
Cinégraphies, les femmes de la tempête (part I), 119  
Cità si difende, La, 381  
City for Conquest, 363  
Cœur de Lilas, 357  
Coffea Arábiga, 107  
Coil Winding Section E, 48  
Coisas lá de casa, As, 433  
Colombo e la formica, Il, 429  
Color of Love, The, 408  
Come Into My Arms, 431  
Commissioner Higgins Visits Ahmedabad Girls' School, 39, 42  
Commune libre de Montmartre a organisé une reconstitution des jeux olympiques antiques, La, 84  
Conte cruel, 237  
Conversation, The, 303  
Corpi presentano tracce di violenza carnale, I, 298  
Corvo e il pavone, Il, 429  
Corvo e l'aquila, Il, 429  
Coup d'œil par étage, Un, 51  
Coup pour coup, 111  
Cronos, 320

Da hong denglong gaogao gua, 318  
Daniel' Rok, 209  
Danse des apaches, 44  
Danses plastiques, 51  
Dare with Duke, 240  
Day in the Hayfields, A, 42  
Day of the Fight, 98  
Daybreak Express, 241  
Decision Before Dawn, 369  
Deep Blue Sea, The, 371  
Del baile, Los, 107  
Deliverance, 329  
Demetrius and the Gladiators, 265  
Dénicheurs d'oiseaux, Les, 40  
Destry Rides Again, 344  
Détresse et charité, 39  
Dévaliseurs nocturnes, 39

Développement des anneaux de liesegang, 49  
Devil in Miss Jones, The, 304  
Devil's Doorway, 259  
Distribution de jouets à l'hôpital trossou, 84  
Divorzio all'italiana, 386  
Do Detectives Think?, 229  
Dodu – O Rapaz de Cartão, 433  
Drame dans les aires, Un, 39  
Drôle de poisson, 431  
Duck Soup, 225  
Duke Ellington and His Orchestra, 240  
Dumka, 185  
Dvě klubíčka, 432  
Dvorec i krepost', 70

Égypte. La cérémonie de l'inauguration du Parlement égyptien s'est déroulée en présence du roi Fouad 1<sup>er</sup>, 84  
Electric Shock, 48  
Emil – !, 39  
En un barrio viejo, 106  
Enterrement chez les Tetela, 100  
Entezar, 144  
Entr'acte (1904), 46  
Entr'acte (1924), 78  
Entre deux sœurs, 431  
Équipage, L', 359  
Erreur de porte, 39  
Estória do gato e da lua, 433  
Eu quero a lua, 433  
Événements russo-japonais. Combat naval, 45  
Événements russo-japonais. Épisode de Yan-Tai, 45  
Excursion en Italie, 45, 46, 50  
Exposition coloniale 1931, 400

Falso storico, 122  
Familie Jarisch 1940, 401  
Famille, bobine tournée à Dinard – France, 401  
Fästmö uthyres, 169  
Father and Daughter, 431  
Fernet Branca: maledetta guerra, 428  
Fernet Branca: maledetti rumori, 428  
Ferroviere, Il, 384  
Film Is Dead. Long Live Film!, 125  
Film sans caméra STST, 405  
Flamingo, 240  
Fluide et mobilité d'un larsen, 277  
Flying Padre, 98  
Fogo, l'île de feu, 148  
Fontaine lumineuse du Parc Lafontaine / Feu d'artifice, La, 399  
Foreign Affair, A, 346  
Français évacuent la Ruhr, Les, 85  
Frau am Weg, Die, 174  
Frau, nach der man sich sehnt, Die, 337  
Freaks, 244  
Fussballspieler, Der, 396

Gebrüder Skladanowsky, Die, 26  
Geheimnisvolle Tiefe, 177  
Gioventù perduta, 376  
Girls Taking Time Checks, Westinghouse Works, 49  
Giuseppina, 396  
Gojira, 261  
Golden Eighties, 93  
Golfos, Los, 273

Gosse de Paris. Jackie Coogan, Le, 84  
Gösta Berlings saga, 65  
Grand loup & petit loup, 431  
Grandes eaux de Versailles, Les, 40  
Grève, La, 44  
Group Marriage, 294  
Gruta de Darwin, A, 433  
Guerra 1915-18, 383

Hailé Selassié: le négus au Bourget, 84  
He Who Gets Slapped, 56  
Hedgehog's Home, 431  
Hellraiser, 316  
Henry Fonda for President, 127  
Holon, 407  
[Home Movies] (Marlene Dietrich), 349  
Homo Faber, 317  
Hot Chocolate (Cortrontail), 240  
Hot Water, 60  
How Do You Like Them Bananas?, 104  
Hračky pračky, 432  
Hunting the Red Deer, with the Devon and Somerset Staghounds, 41  
Hypnotising the Hypnotist, 54

Ice Merchant, 433  
Ich bin ein Elefant, Madame, 286  
Idodo, 431  
I Got It Bad & That Ain't Good, 240  
Image originelle – David Lynch, L', 116  
Image originelle – Marco Bellocchio, L', 116  
Immorale, L', 390  
Incendie du Théâtre Iroquois à Chicago, 43  
Industrie agricole arabe, 201  
Industrie des éponges, 201  
Ingmarsarvet, 162  
Innerview, The, 299  
In nome della legge, 378  
In terrazza a Napoli, 402  
Itsuwareru seiso, 134

Jacques Demy, le rose et le noir, 126  
J'ai tué!, 71  
Jam Session, 240  
Japonaiseries, 45  
Jaws, 332  
Jobard est demandé en mariage, 21  
Johnny Got His Gun, 291  
Judex, 210  
[Julius Neubronner zaubert], 41

Khak-e Sar bé Mohr, 145  
Kinderfest und 60 jährige Jubelfeier des Schrebervereins der Westvorstadt zu Leipzig, 79  
Kino-Pravda No. 18, 80  
Kohlhiesels Töchter, 215  
Kulička, 432  
Kvinna utan ansikte, 168  
Kvinnas ansikte, En, 165  
Kvitka na kameni / Cvetok na kamne, 188  
Kyiv'ski fresky / Kievskie freski, 190  
Kynodontas, 325  
Kyoikuotogimanga usagi to kame, 75

Lady for a Night, 252  
[Lancement du cuirassé Regina Elena], 43  
Landfill 16, 405  
Landrián, 107  
Lavender Hill Mob, The, 260

- Leone e il topo, Il, 429  
 Lepre e la tartaruga, La, 429  
 Letzte Mann, Der, 57  
 Levafan, 31  
 Lèvres rouges, Les, 89  
 Libano – Palestina – Egitto. Film selezionati 1903-1904, 48  
 Living London, 41  
 Living Paintings: Romeo and Juliet, 62  
 Lokoto, 100  
 Long Night, The, 365  
 “Looney Lens” Series, 81  
 Love ‘em and Weep, 226  
 Love’s Reward, 63  
 Lucretia Lombard, 402  
 Lulina e a Lua, 430
- Made in England: The Films of Powell and Pressburger, 123  
 Malpertuis, 289  
 Man Trouble, 243  
 Man, Woman and Sin, 218  
 Manifestation contre la loi d’expulsion, 84  
 Manifestation pour le député socialiste Matteotti, 84  
 [Mariage d’Armand de Guiche et Élaïne Greffulhe, église de la Madeleine, 14.11.1904], 44  
 Marlene, 351  
 Marlene Dietrich: Her Own Song, 352  
 Martinsklause, Die, 179  
 Match de prestidigitacion, 40  
 Mâyă Miriga, 152  
 Mayday, 110  
 McCabe & Mrs. Miller, 290  
 Mean Streets, 300  
 Menina com os olhos ocupados, 433  
 Meraviglioso è, 428  
 Merlusse, 30  
 Métamorphose du papillon, La, 40  
 Miner’s Daily Life, A, 39  
 Mitron, Le, 46  
 [Mode uit Parijs 3], 206  
 Mondaine au bain, 51  
 Mood Indigo, 241  
 Morocco, 340  
 Mothlight, 405  
 Münchner Filmbilderbogen nr. 9, 59  
 Mussolini, 84  
 My Cousin, 22  
 Mykkätrilogia (Silent Trilogy), 28
- N+N+N, 63  
 Naccio e Pomm, 428  
 Napoléon vu par Abel Gance (parte 1), 219  
 Natt, En, 165  
 Nie wieder Liebe!, 356  
 Nishijin no shimai, 135  
 Nkutshu, 100  
 North by Northwest, 270  
 Noubas des femmes du Mont Chenoua, La, 146  
 Nuit chérie, 431  
 Nuit noire, Calcutta, 281  
 Nujum An-Nahar, 156  
 NYC RGB, 406
- Ociel del Toa, 106  
 Ocona sgangherona, L’, 428  
 Ominide, 428  
 On the Bowery, 103
- Onde está o Pessoa?, 120  
 [One Channel of the 9-channel AV-installation *Riegersburg*], 408  
 Onna no saka, 140  
 Ordet, 167  
 Osaka monogatari, 137  
 Oto e la musica, 428  
 Oysters Are in Season, 104
- Pál utcai fiúk, A, 75  
 Panoramic View Aisle B, 48  
 Paperplanes, 431  
 Parajanov: The Last Spring, 112  
 Paraplíčko, 432  
 Parapluies de Cherbourg, Les, 279  
 Paris, Texas, 314  
 Pat Garrett and Billy the Kid, 301  
 Pêche au thon Sidi Daoud, 199  
 Pêche de thon de Sidi Daoud, 199  
 Pension Mimosas, 245  
 Peo Gallery, 428  
 Pépé le Moko, 246  
 Peršyj parubok / Perviy paren’, 185  
 Pesce piccolo e il pesce grosso, Il, 429  
 Phase IV, 305  
 Pink Narcissus, 407  
 Píšťalka, 432  
 Polis, 428  
 Pommeraye, La, 400  
 Pont des Soupirs, Le, 46  
 Poplach na hradě, 432  
 Prak darebák, 432  
 Première sortie d’un collégien, 21  
 Press Illustrated, 43  
 Printemps fleuri en Hollande et défilé de mode, 400  
 Printer Light Play, 407  
 Přírodopis v cylindru, 432  
 Proclamation de la République à Athènes, 84  
 Protagonists, The, 324  
 Provini di *Il ferroviere*, 385  
 Puce Moment, 407  
 Puce, La, 45  
 Putting Pants on Philip, 230
- Quatre nuits d’un rêveur, 292  
 Qui donc a rêvé?, 88  
 Quo vadis?, 67
- Rächer von Davos, Der, 73  
 Rana e il toro, La, 429  
 Ravages de la guerre civile en Chine, Les, 85  
 Rebellion, Die, 321  
 Recenti scavi di Ostia, I, 204  
 Recht zu Leben, Das, 224  
 Ricordi [a colori] di famiglia 1931-1939, 401  
 Risky Business, 310  
 Rival Sculptors, The, 204  
 Roaring Twenties, The, 249  
 Rode Molen, 407  
 Rome antique et moderne, 46  
 Rosa dei venti, La, 428  
 Ruce v úterý, 399
- Sailors, Beware!, 228  
 Saline di Trapani, 402  
 Salute to Duke Ellington, 240  
 Sarkan, 431
- Sbatti il mostro in prima pagina, 296  
 Scopitones, 403  
 Scottish Antarctic Expedition, 44  
 Scrittori e poeti anglosassoni a Roma, 376  
 Scuola d’eroi, 207  
 Seafarers, The, 98  
 Searchers, The, 268  
 Second Hundred Years, The, 228  
 Sedotta e abbandonata, 388  
 Seltsame Geschichte des Brandner Kaspar, Die, 175  
 Sergueï Paradjanov, le rebelle, 114  
 Serpente e la sua coda, Il, 429  
 Shanghai Express, 341  
 Shichinin no samurai, 263  
 Siècle de Costa-Gavras, Le, 128  
 Singin’ in the Rain, 327  
 Sklavenkönigin, Die [Trailer], 69  
 Snake Pit, The, 368  
 Snow White and the Seven Dwarfs, 248  
 Sois belle et tais-toi!, 91  
 Solitude, 241  
 Sonnenhofbäuerin, Die, 174  
 Sophisticated Lady, 241  
 Sorry, Wrong Number, 367  
 Spaghetti, topi e altri animali, 399  
 Spithead Naval Review, 39  
 Stagioni senza parole, 428  
 Steam Whistle, Westinghouse Works, 49  
 Sting, The, 330  
 Sugarland Express, The, 307  
 Surcouf, 216  
 Swineherd, The, 430  
 Sylvan, 396  
 Symphony in Black: A Rhapsody of Negro Life, 240  
 Symphony in Swing, 240  
 Szegénylegények, 282
- T.V.U.O.G., 428  
 Talk of the Town, The, 253  
 Tall Arches III, 406  
 Talpy, 428  
 Tanz der Farben, 251  
 Tasio, 153  
 Technicolor for Industrial Films, 396  
 Termituomo, 428  
 Till Österland, 163  
 Tini zabutykh predkiv, 192  
 Tio Tomás, a contabilidade dos dias, 433  
 Tirez sur le pianiste, 276  
 Tobor the Great, 267  
 Tokyo nagaremono, 283  
 Topo, la rana e il falchetto, Il, 429  
 Torquato Tasso, 204  
 Touch of Evil, 348  
 Tournée des grands ducs, La, 21  
 Tovarich, 360  
 Tropici, 285  
 Trots, 170  
 Trouville-Honfleur-La Seine, 400
- Ukrajins’ka rapsodija / Ukrainskaja rapsodija, 189  
 Umarete wa mita keredo..., 241  
 Uomo il fuoco il ferro, L’, 396  
 Urlaub an der Nordküste Afrikas, 400
- Vacances d’été au Québec, 401  
 [Venezia. Riprese di chrono de poche], 47  
 Venezuela, 206
- Viaggio Napoli-Mogadiscio:km 8000 circa, 206  
 Visita, La, 278  
 Volga i Sibir, 204  
 Volpe e il lupo, La, 429  
 Volpe e la cicogna, La, 429  
 Voyage à travers l’impossible, Le, 51  
 Vražda ing. Čerta, 287
- Warrah, 406  
 Wat zit er in die kist?, 430  
 Welding the Big Ring, 48  
 White Water, 54  
 Why Girls Love Sailors, 227  
 Wien Umsturz 1938, 402  
 Wife’s Revenge, A, 44  
 Wind, The, 233  
 Witness for the Prosecution, 347  
 Wolkenphänomen von Maloja, Das, 82  
 Women in Jazz, 396  
 Working Girls, The, 295  
 Works of Calder, 396
- Yoru no kawa, 136  
 Yoru no sugao, 139  
 Yugoslavie, 400
- Zoloti ruky, 187

## INDICE DEI REGISTI DIRECTORS INDEX

Ahwhesh, Peggy, 408  
 Akerman, Chantal, 93  
 Alberini, Filoteo, 43  
 Algoed, Bram, 430  
 Altman, Robert, 290  
 Amico, Gianni, 285  
 Anger, Kenneth, 407  
 Antel, Franz, 180  
 Areal, Leonor, 120  
 Armendáriz, Montxo, 153  
 Avramović, Maša, 430

Balogh, Béla, 75  
 Barker, Clive, 316  
 Barnet, Boris, 328  
 Bass, Saul, 305  
 Bauer, Jevgenij, 208  
 Bazeljjan, Jakov, 184  
 Bedřich, Václav, 432  
 Bekmurzayev, Tamerlan, 431  
 Bell, Monta, 218  
 Bellocchio, Marco, 296  
 Berne, Josef, 240  
 Bernhardt, Kurt, 337  
 Bertels, Lia, 431  
 Beymer, Richard, 299  
 Bidgood, James, 407  
 Bitzer, Gottfried W., 42, 48-49  
 Blum, Kurt, 396  
 Bonafield, Jay, 240  
 Bonč-Tomaševskij, Michail, 209  
 Bonnaud, Frédéric, 126  
 Boorman, John, 329  
 Brakhage, Stan, 405  
 Brand, Bill, 407  
 Brandt, Heinrich, 73

Bresson, Robert, 292  
Brickman, Paul, 310  
Brocka, Lino, 151  
Browning, Tod, 244  
Bruckman, Clyde, 230, 231  
Bull, Lucien, 49  
Burnett, Charles, 322

Cantrill, Arthur, 406-407  
Cantrill, Corinne, 406-407  
Carmi, Eugenio, 396  
Carrilho, André, 433  
Cazals, Patrick, 114  
Céard, Clément, 431  
Chaplin, Charles, 212  
Chase, Doris, 406  
Chazelle, Damien, 32  
Clair, René, 78  
Cohl, Émile, 21  
Collins, Alf, 48  
Conway, Jack, 402  
Coppola, Francis Ford, 303  
Correia, Artur, 433  
Cowan, Will, 240  
Crichton, Charles, 260  
Cvijanovic, Eva, 431

Damiano, Gerard, 304  
Danesi, Roberto, 204  
D'Annunzio, Gabriellino, 67  
Daranas Serrano, Ernesto, 107  
Davies, Delmer, 265  
de Heusch, Luc, 100  
De Kermadec, Liliane, 88  
del Toro, Guillermo, 320  
Demy, Jacques, 269, 272, 279  
De Palma, Brian, 308, 312  
de Wit, Michaël Dudok, 431  
Di Domenico, Vincenzo, 60  
Di Leo, Alois, 430  
Dillimash Brick, Alfred, 81  
Disney, Walt, 74  
Djebbar, Assia, 146  
Donen, Stanley, 327  
Doob, Nick, 109  
Durin, Remi, 431  
Duvivier, Julien, 246

Fanck, Arnold, 82  
Farina, Felice, 122  
Faty Sow, Thierno, 155  
Fellini, Federico, 24  
Feuillade, Louis, 210  
Feyder, Jacques, 245  
Fischinger, Hans, 251  
Fitzhamon, Lewin, 43  
Flynn, Peter, 125  
Fontaine, Cécile, 405  
Ford, John, 268  
Forman, Miloš, 311  
Fraß, Wilfried, 174

Galloni, Adelchi, 429  
Gance, Abel, 55, 219  
Gasnier, Louis, 21  
Gaudeaboos, Pieter, 430  
Germi, Pietro, 374-391  
Gibert, Pierre-Henri, 116  
Goldstone, Duke, 241  
Gončarov, Vasilij, 204  
Gonzalez, João, 433  
Gousset, Anne-Sophie, 431

Guadagnino, Luca, 324  
Guazzoni, Enrico, 207  
Guillén Landrián, Nicolás, 106-107  
Guiol, Fred, 225-229

Haldenwang, Hans, 396  
Hand, David, 248  
Haneke, Michael, 321  
Häufler, Richard, 179  
Haynes, Manning, 54  
Hepworth, Cecil M., 42  
Hill, George Roy, 330  
Hill, James, 396  
Hinton, David, 123  
Hitchock, Alfred, 270  
Honda, Ishiro, 261  
Horwath, Alexander, 127

Ivanovskij, Aleksandr, 70

Jacoby, Georg, 67  
Jancsó, Miklós, 282  
Janssen, Walter, 180  
Jason, Leigh, 252  
Jeena, Arvind Singh, 431  
José, Edward, 22  
Judin, Konstantin, 328

Karmitz, Marin, 111, 281  
Kelly, Gene, 327  
Kergoat, Yannick, 128  
Kertész, Mihály, 69, 213  
Khoshbakht, Ehsan, 117  
Krumbachová, Ester, 287  
Kubrick, Stanley, 98  
Kümel, Harry, 89, 289  
Kuosmanen, Juho, 28  
Kurosawa, Akira, 263  
Kurzmayr, Karl, 174

Lamač, Karel, 64  
Lanthimos, Yorgos, 325  
Lazarev, Ivan, 208  
Lebedev-Šmidtgo, Vladimir, 63  
Lebrant, Christian, 407  
Lefrant, Emmanuel, 405  
Léger, Fernand, 78  
Légrand, Camille, 45-46, 50  
Lino, Pedro, 121  
Lion, Roger, 71  
Litvak, Anatole, 354-373  
Lomas, Harold M., 41  
Lubitsch, Ernst, 215  
Luitz-Morat, 216

Malas, Mohammad, 158  
Maldoror, Sarah, 148  
Mangolte, Babette, 94  
Mann, Anthony, 259  
Marcenaro, Ro, 428  
Marshall, George, 344  
Martedi, Giovanni, 405  
Martino, Sergio, 298  
Marzen, Peter, 41  
Matter, Herbert, 396  
May First Media (Josh Morton, Nick Doob), 110  
Méliès, Georges, 39-40, 51  
Mikaberidze, Kote, 235  
Modot, Gaston, 237  
Mohammed, Ossama, 156  
Mohapatra, Nirad, 152

Molander, Gustaf, 160-171  
Møller, Magnus Igland, 430  
Moreno Garzón, Pedro, 60  
Mottier, Damien, 100  
Možišová, Božena, 432  
Murer, Fredi M., 396  
Murnau, Friedrich Wilhelm, 57  
Murphy, Dudley, 78, 240

Nabili, Marva, 145  
Naderi, Amir, 144  
Nair, Krishna Chandran A., 431  
Neubronner, Julius, 41  
Newmeyer, Fred C., 60  
Nikolenko, Olexandr, 187  
Nonguet, Lucien, 21, 43, 45  
Ozu, Yasujiro, 241

Pabst, Georg Wilhelm, 177  
Pagnol, Marcel, 30  
Pal, George, 240  
Pankratiev, Oleksij, 187  
Paradžanov, Sergej, 182-193  
Paul, Robert W., 39  
Peckinpah, Sam, 301  
Pennebaker, D.A., 241  
Perret, Léonce, 21  
Pessoa, Regina, 433  
Pietrangeli, Antonio, 278  
Platarets, Florence, 126  
Pojar, Břetislav, 432  
Powell, Michael, 274  
Powers, Len, 63

Reeves, Jennifer, 405  
Reinl, Harald, 176  
Ribeiro, José Miguel, 433  
Rim, Carlo, 257  
Riva, J. David, 352  
[Roach, Hal], 228  
Rogosin, Lionel, 101-106  
Rothman, Stephanie, 294-295  
Ruivo, Céline, 119

Samama Chikli, Albert, 198-202  
Saura, Carlos, 273  
Schell, Maximilian, 351  
Schlöndorff, Volker, 317  
Schmid, Viktoria, 406  
Scorsese, Martin, 300  
Seel, Louis, 59  
Šejda, Bohumil, 432  
Sembène, Ousmane, 155  
Serrazina, Pedro, 433  
Seyrig, Delphine, 91  
Shipman, Nell, 55  
Sholem, Lee, 267  
Sjöström, Victor, 56, 233  
Smatana, Martin, 431  
Smith, Peter, 430  
Spielberg, Steven, 307, 332  
Squillace, Massimiliano, 428  
Stevens, George, 253  
Stiller, Mauritz, 65  
Suzuki, Seijun, 283

Taylor, Sam, 60  
Thirache, Marcelle, 405  
Tognola, Victor, 429  
Toste, Joana, 433  
Trimble, Lawrence, 54

Truffaut, François, 88, 276  
Trumbo, Dalton, 291  
Týřlová, Hermina, 432  
Ucičky, Gustav, 336  
Ulmi, Ursula, 431  
Urban, Charles, 41  
Urlus, Esther, 407

van Tuyle, Bert, 55  
Vartanov, Mikhail, 112  
Vasconcelos, Marcus Vinicius, 430  
Velle, Gaston, 39-40, 44-45, 51  
Vertov, Dziga, 80  
Viertel, Berthold, 243  
Vincens, Thierry, 277  
von Báky, Josef, 175  
von Borsody, Eduard, 174  
von Sternberg, Josef, 338, 340-341, 343

Waller, Fred, 240  
Walsh, Raul, 249  
Welles, Orson, 348  
Wenders, Wim, 26, 114, 314  
Wexler, Haskell, 108  
Wilder, Billy, 346-347  
Winter, Grace, 100  
Wise, Robert, 255  
Wohlmuth, Robert, 224

Yamamoto, Sanae, 75  
Yates, Hal, 228  
Yimou, Zhang, 318  
Yoshimura, Kozaburo, 132-141  
Yusaki, Fusako, 428

Zadek, Peter, 286  
Zecca, Ferdinand, 39, 44  
Zinnemann, Fred, 256  
Zvjagincev, Andrej, 31

## FONTI ICNOGRAFICHE IMAGE SOURCES

### Eventi speciali / *Special Events*

**Cineteca di Bologna:** pp. 20 (bozzetto originale di Giuliano Geleng), 22, 25 (Fondo Fellini Reporters Associati);  
**Fondation Jérôme Seydoux-Pathé:** p. 21 (Fonds Maurice Gianati);  
**Sugar Music:** p. 26; **Wim Wenders Stiftung:** p. 27; **Totem Films:** p. 28; **Cinémathèque royale de Belgique:** p. 30; **Academy Two:** p. 31; **Eagle Pictures:** p. 33

### LA MACCHINA DEL TEMPO *THE TIME MACHINE*

**Cinémathèque suisse:** pp. 34-35

### Il secolo del cinema: 1904 / *Century of Cinema: 1904*

**Baugeschichtliches Archiv Zürich:** p. 36; **Fondation Jérôme Seydoux-**

Pathé: pp. 38, 43; **Filmoteca de Catalunya**: pp. 39, 46; **FPA Classics**: pp. 40-41; **National Film & Sound Archive of Australia**: pp. 41, 46; **Library of Congress**: pp. 42, 48; **Cinémathèque royale de Belgique**: p. 44; **National Library of Scotland**: p. 44; **CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée**: p. 47; **Genus Bononiae**: pp. 49, 51; **Cinémathèque suisse**: p. 50

**Cento anni fa: 1924 / A Hundred Years Ago: 1924**

**Gaumont Pathé Archives**: pp. 52, 83, 84, 85, 86; **BFI National Archive**: pp. 54, 62, 77; **George Eastman Museum**: pp. 55, 57; **La Cinémathèque française**: pp. 56, 72; **Deutsche Kinemathek**: p. 58; **EYE Filmmuseum**: pp. 59, 74; **Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano**: p. 60; **UCLA Film & Television Archive**: p. 61; **Národní filmový archiv**: pp. 63, 65; **Svenska Filminstitutet**: p. 66; **Cinémathèque royale de Belgique**: p. 68; **Österreichisches Filmmuseum**: pp. 69, 80; **Bundesarchiv**: p. 70; **Cinémathèque suisse**: pp. 73, 78; **National Film Archive of Japan**: p. 75; **National Film Institute Hungary – Film Archive**: p. 76; **Fondation Jérôme Seydoux-Pathé**: p. 78; **Sächsisches Staatsarchiv**: p. 80; **University of South Carolina (Fox Movietone News Collection)**: p. 81; **Filmarchiv Austria**: p. 82

**Delphine Seyrig, una strega come le altre / Delphine Seyrig, Just Another Sorceress**

**La Cinémathèque française**: p. 86; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 89, 90, 94; **Centre audiovisuel Simone de Beauvoir**: pp. 92, 95

**Documenti e documentari / Documents and Documentaries**

© **Rogosin Heritage / Michael A. Rogosin**: pp. 96, 102, 105; **Cinedustrial**: pp. 98, 99; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 100, 101; **Altabana Films**: p. 107; **UCLA Film & Television Archive**: p. 109; **Yale Film Archive**: pp. 110, 111; **Mk2**: pp. 102, 126; **Les Films du Horla**: p. 113; **Parajanov-Vartanov Institute**: p. 113; **CG Entertainment**: p. 115; **Caimans Productions**: p. 116; **Bofa Productions Limited**: p. 118; **La Huit Production**: p. 119; **Obra Alberta CRL**: p. 120; **Kolam Productions**: p. 121; **Istituto Luce – Cinecittà**: p. 123; **Altitude**

**Films**: p. 124; **Cold Eye Films**: p. 125; **Austrian Films**: p. 127; **KG Productions**: p. 129

**LA MACCHINA DELLO SPAZIO THE SPACE MACHINE**

**Kozaburo Yoshimura: tracce di modernità / Undercurrents of Modernity: The Cinema of Kozaburo Yoshimura**

© **Kadokawa Corporation**: pp. 132, 134, 135, 136, 137, 139, 140; **Shochiku**: p. 141

**Cinemalibero**

**The Film Foundation**: pp. 143, 156, 157; **Mk2**: p. 144; **UCLA Film & Television Archive**: p. 145; **EPTV**: p. 147; **Annouchka De Andrade**: p. 148, 149; **Carlotta Films**: p. 150; **Film Heritage Foundation**: p. 152; **Filmoteca Vasca**: p. 154; **Trigon Film**: p. 159

**Gustaf Molander, il regista delle attrici / Gustaf Molander – The Actresses' Director**

**Svenska Filminstitutet**: pp. 160, 162, 163, 165, 166, 167, 168, 169, 171

**Dark Heimat**

**Filmarchiv Austria**: pp. 172, 174, 175, 176, 177, 180; **DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum**: p. 179; **Cinémathèque royale de Belgique**: p. 181

**Paradžanov 1954-1966: rapsodia ucraina / Parajanov 1954-1966: A Ukrainian Rhapsody**

**Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 182, 192; **James Steffen**: p. 184; **Les Films du Horla**: pp. 185, 188, 190; **Oleksandr Dovzhenko National Centre**: pp. 186, 187, 189, 191

**IL PARADISO DEI CINEFILI THE CINEPHILE'S HEAVEN**

**La Cinémathèque française**: pp. 194-195

**Ritrovati e Restaurati / Recovered and Restored**

**Cinémathèque suisse**: pp. 196, 215, 247, 248, 258, 266, 268, 275, 290, 292, 301, 302, 312, 319, 327, 329, 330, 331, 333; **Cineteca di Bologna**: pp. 198 (Fondo Albert Samama Chikli), 200 (Fondo Albert Samama Chikli), 203, 204, 205,

254 (Fondo Giuseppe Galliadi 2), 256 (Fondo Giuseppe Galliadi 2), 260 (Fondo Giuseppe Galliadi 1), 279 (Fondo Davide Turconi), 297 (Fondo Giuseppe Galliadi 1), 306 (Fondo Jean-Pierre Berthomé), 325; **Gaumont Pathé Archives**: pp. 201, 211; **La Cinémathèque française**: pp. 202, 217, 220, 221, 222, 223, 237; **EYE Filmmuseum**: p. 207; **Cineteca Milano**: p. 208; **George Eastman Museum**: pp. 209, 210; **BFI National Archive**: pp. 213 (Charlie Chaplin™ © Bubbles Incorporated SA), 231, 234, 239, 252; **National Film Institute Hungary – Film Archive**: pp. 214, 282; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 219, 233, 236, 243, 250, 255, 271, 289, 307, 309, 310, 313, 315, 316, 326; **FPA Classics**: pp. 226, 227, 228, 229 (Collection André Lamy), 230 (Collection André Lamy), 232 (Collection André Lamy); **Shochiku**: p. 242; **Park Circus**: p. 244; **TFI Studio**: p. 245; **DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum**: pp. 251, 286; **StudioCanal**: pp. 261, 303, 318; **Toho**: pp. 262, 263; **Kino Lorber**: p. 267; **Ciné-Tamaris**: pp. 270, 273, 280; **Filmoteca Española**: p. 274; **Mk2**: pp. 276, 281, 293; **Light Cone**: p. 278; **Nikkatsu Corporation**: p. 284; **RAI Teche**: p. 285; **Národní filmový archiv**: p. 288; **MoMA – The Museum of Modern Art**: pp. 294, 295; **Arrow Films**: p. 298; **Lightbox Film Center**: p. 299; **Damiano Films**: p. 304; **Les Films du Camelia**: p. 321; **Les Films du Losange**: p. 322; **UCLA Film & Television Archive**: p. 323

**Marlene Dietrich, forza dirimpente del cinema / Marlene Dietrich – Cinema Disrupted**

**Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 334, 339, 348, 349; **Filmarchiv Austria**: p. 336; **Cinémathèque suisse**: pp. 337, 340, 342; **NBCUniversal**: p. 345; **Deutsche Kinemathek**: pp. 343, 346, 350, 351, 352, 353

**Viaggio nella notte: il mondo di Anatole Litvak / Journeys into Night: The World of Anatole Litvak**

**BFI National Archive**: pp. 354, 365, 366, 372; **Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung**: p. 355; **Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 358, 359, 361, 362, 363, 367, 370; **Cinémathèque suisse**: pp. 369, 371; **Cineteca di Bologna**: p. 373 (Fondo Jean-Pierre Berthomé)

**Pietro Germi, testimone scomodo / Pietro Germi: A Troublesome Witness**

© **Divo Cavicchioli – Centro Cinema Città di Cesena**: pp. 374, 384, 390, 392; **Cineteca di Bologna**: pp. 377, 379 (Fondo Giuseppe Galliadi 1), 380 (Fondo Renzo Renzi), 383, 391 (Fondo Giuseppe Galliadi 1); **Cinémathèque royale de Belgique**: p. 382; **Cinémathèque suisse**: p. 387

**I colori del cinema a passo ridotto / The Colours of Small Gauge Cinema**

**BFI National Archive**: pp. 393, 395, 405, 407; **Lichtspiel/Kinemathek Bern**: pp. 395, 396, 397; **Národní filmový archiv**: p. 399; **Cinémathèque de Bretagne**: p. 400; **Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia**: p. 401; **Österreichisches Filmmuseum**: pp. 402, 408; **Warner Bros.**: p. 403; **Light Cone**: p. 405; **Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V.**: p. 406; **sixpackfilm**: p. 406; **Collectif Jeune Cinéma**: p. 406; **Cinédoc Paris Film Coop**: p. 408

**I colori del Cinema Ritrovato 2024 / Il Cinema Ritrovato's Colours 2024**

**Fondation Jérôme Seydoux-Pathé**: pp. 409, 412; **FPA Classics**: p. 410; **EYE Filmmuseum**: pp. 411, 413; **Cinémathèque 16**: p. 414; **Deutsche Kinemathek**: p. 415; **Lichtspiel/Kinemathek Bern**: p. 416; **Light Cone**: p. 416; **BFI National Archive**: p. 416; **DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum**: pp. 417, 422, 423; **Cineteca di Bologna**: p. 418; **Národní filmový archiv**: p. 419; **Ciné-Tamaris**: pp. 420, 421; **Cinémathèque suisse**: p. 424

**Il Cinema Ritrovato Kids & Young**

**Fusako Yasaki**: p. 427; **Cinemateca portuguesa**: p. 430; **Folimage**: p. 430; **Národní filmový archiv**: p. 431; **Agência da Curta Metragem**: p. 433

**Non solo film / Not Only Films**

**Cineteca di Bologna**: p. 435 (Archivio Maurizio Baroni); **Alice Rohrwacher & Muta Imago**: p. 440

**Cinémathèque royale de Belgique**: pp. 466-467



© 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](http://www.immagineritrovata.it)  
[www.imageretrouvee.fr](http://www.imageretrouvee.fr)  
[www.eclair-classics.fr](http://www.eclair-classics.fr)  
[www.immagineritrovata.asia](http://www.immagineritrovata.asia)  
[www.haghefilm.nl](http://www.haghefilm.nl)



## 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.

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

**ÉCLAIR**  
classics

**HAGHEFILM**

[www.immagineritrovata.it](http://www.immagineritrovata.it)  
[www.imageretrouvee.fr](http://www.imageretrouvee.fr)  
[www.eclair-classics.fr](http://www.eclair-classics.fr)  
[www.immagineritrovata.asia](http://www.immagineritrovata.asia)  
[www.haghefilm.nl](http://www.haghefilm.nl)



★★★★★

“Glorioso... Un documentario straordinariamente godibile”

The Guardian

“Una lettera d’amore ai grandi sognatori del cinema britannico”

Variety

# Made in England: I Film di Powell e Pressburger

Presentato, narrato  
e prodotto da

**Martin  
Scorsese**



OFFICIAL  
SELECTION  
Il Cinema Ritrovato

 74<sup>a</sup> Internazionale  
Filmfestspiele  
Berlin  
Berlinal Special

MUBI 

DAL 28 GIUGNO  
SU MUBI

PROVA 30  
GIORNI GRATIS  
[mubi.com/madeinengland](http://mubi.com/madeinengland)

UN FILM DI  
DAVID HINTON

# PARK CIRCUS®

AN ARTS ALLIANCE COMPANY

Bringing classic films  
back to the big screen.



[parkcircus.com](http://parkcircus.com)

Photo: Lorenzo Burlando. Thelma & Louise © 1991 Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc. All Rights Reserved.

Your licensing partner for leading classic film libraries:

MGM



SONY



... and more.







AltaHabana  
Films



arte  
DISTRIBUTION



AUSTRIAN  
FILMS

BETA



BofA



Cinedustrial



CINEMATEK

cinémathèque suisse



La Cineteca  
del Friuli

FONDAZIONE CINETECA ITALIANA

CSC... Cineteca  
Nazionale



Damiano Films



film  
museum  
münchen

FilmoTeca  
de Catalunya



Films59.



FONDATION  
CHANTAL AKERMAN



THE FINNISH FILM  
FOUNDATION

FPA  
CLASSICS



HomeMovies  
ARCHIVIO NAZIONALE DEL FILM DI FAMIGLIA



KINO LORBER



LA CINEMATHEQUE  
FRANÇAISE



festival la rochelle  
cinéma  
INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL



MILESTONE



mk2

MoMA  
The Museum of Modern Art



MUBI

F. H. Murnau  
MURNAU STIFTUNG



Rai Teche



sixpackfilm



STUDIOCANAL

SurfFilm



TFI

THE FILM FOUNDATION  
FUNDATION FOR FILM PRESERVATION



TOTEM



WORLD CINEMA PROJECT



*On the Bowery* (USA, 1956) di Lionel Rogosin  
© Rogosin Heritage / Michael A. Rogosin

In copertina / *On the front cover:*  
*Les Parapluies de Cherbourg* (Francia-Germania Ovest, 1964) di Jacques Demy  
Ph.: Leo Weisse © 1963 Ciné-Tamaris

25 €

